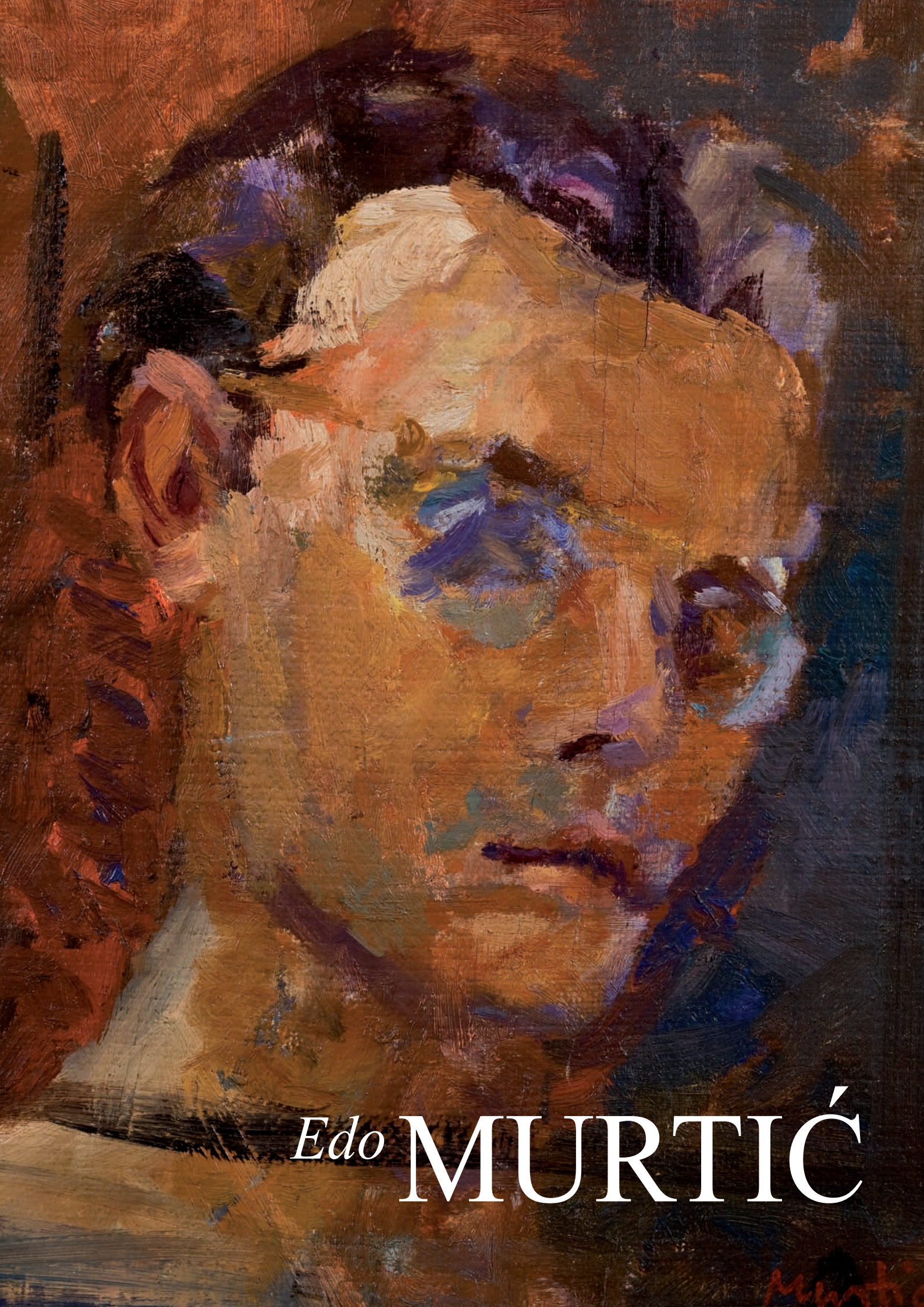


Edo MURTIĆ

Edo MURTIĆ

(Velika Pisanica 1921 - Zagreb 2005)

Galerija Adris
Obala Vladimira Nazora 1
Rovinj • Rovigno

06
lipnja / giugno / june

01
kolovoza / agosto / august

2008

naslovnica / copertina / cover
Autoportret (detalj)
Autoritratto (particolare)
Self-Portrait (detail)
1941

ADRIS
grupa

EKSPRESIJA I GESTA U SLIKARSTVU EDE MURTIĆA

Igor Zidić

Od rane mladosti, kad je na zagrebačkoj likovnoj pozornici osvanuo kao „čudo od djeteta“, do kasnih dana kad nas je zapanjivao silovitom gestom (rukom!), što je ostavljala moćne tragove na golemim platnima, Edo Murtić nije prestajao biti *enfant terrible* hrvatskog slikarstva. Kao samurajski mač: što se duže kovao u vatri udaraca, napadan s lijeva i s desna, od avangardista i konzervativaca, on je bivao sve otporniji, elastičniji i sve opasniji za svoje takmace, konkurente, oponente, protivnike.

Moglo bi se reći: pisac je, već na početku, opteretio tekst preteškim pohvalama; dok dođe do sredine mogla bi se ta konstrukcija od komplimenata i lauda izvrnuti na bok, urušiti do temelja. Za to, ipak, ne brinem. Murtića ne hvalim, nego opisujem. Jednu sam tajnu, u vezi s njegovim bićem, spoznao kasno, na kraju, možda i u pravi čas. Moglo je biti dvije godine prije njegove smrti, dakle 2003, u ljeto ili u ranu jesen. Slikao je, s ljestava na koje se uspeo, veliko platno, okačeno na istočni zid atelijera; kad sam ušao praštali su zadnji potezi: žestoki, široki, moćni; osjećalo se, da je u njih uložena iznimna manuelna snaga. Snaga jedne ruke, dakako, ali skupljana kroz desetljeća vježbe. Misao, koja mi je prostrujala glavom: Tko bi to mogao snažnije, koji mladić? Iznenadila me ta demonstracija moći, ta slika snage čovjeka koga nikad nisam doživio kao starca, no koji je tada ipak imao osamdeset i dvije godine. A onda sam, s nevjericom, shvatio, da izvukavši iz sebe zadnji atom snage ne može sam sići s ljestava. Prišli su mu Ranko i Damir, uzeli kist i zdjelicu s bojom, odložili ih i pomogli mu da siđe. Kad je nesigurno stao na parket učinilo se kao da se upravo spustio s Velebita. Zagrlio me i oslonio se na me svom težinom. Pomislio sam da pada. Dovukao se do svoje egzotične fotelje i jedva izustio: „Jebi ga!“

Tome nije trebao nikakav komentar; bilo je više nego jasno da je svu svoju energiju – a bila je legendarna – cijeloga života, pa i ovoga prijepodneva, pretakao u slike, ali ono što je u njih unosio kao da je otkidao od sebe samoga. Slika je bila čila, mlada i moćna; on sam bio je, sišavši na zemlju, umoran čovjek u godinama. Jesam li ikad vidio takvo što? Neću skrivati: nisam. Hoću li to ikad više vidjeti? Teško! Metamorfoza velikog slikara u privatnu osobu, kojoj sam upravo nazočio, bila je potresna. On, u taj tren, nije mogao izdržati usporedbu sa svojom moćnom slikom, ali je ta slika, razumije se, bila autentična paradigma Murtićeva, on sâm. Dojmilo me se kako je snagu, koje više nije bilo na pretek, ulagao u sliku, ne štedeći je za život. Očito je, da je i sam sliku doživljavao kao drugoga sebe. Pritom je neskrivena radost pred dovršenim djelom obasjala njegov umor i privela ga nekom skrivenom smislu; vidjelo se da se svjetlost, kojom je ispunio svoju sliku, vratila njemu samome: bio je ispunjen – star i mlad istodobno, slab i jak. Njegova sudbina, zacijelo, nije bila tipična. U njegovoj tadašnjoj dobi mnogi su hrvatski slikari još bili aktivni; ali tko na taj način? Emanuel je Vidović utonuo u neku vrst reminiscencija, fascinantnih, suptilnih, ali u njima nije pjevala snaga; Ljubo Babić pretvorio se u neku vrst intelektualne sfinge; izopćenika iz svoje epohe; Slavko Šohaj je, kao i Marino Tartaglia, sačuvao svježinu, duhovnost i

Koloseum
Colosseo
Coliseum
1941

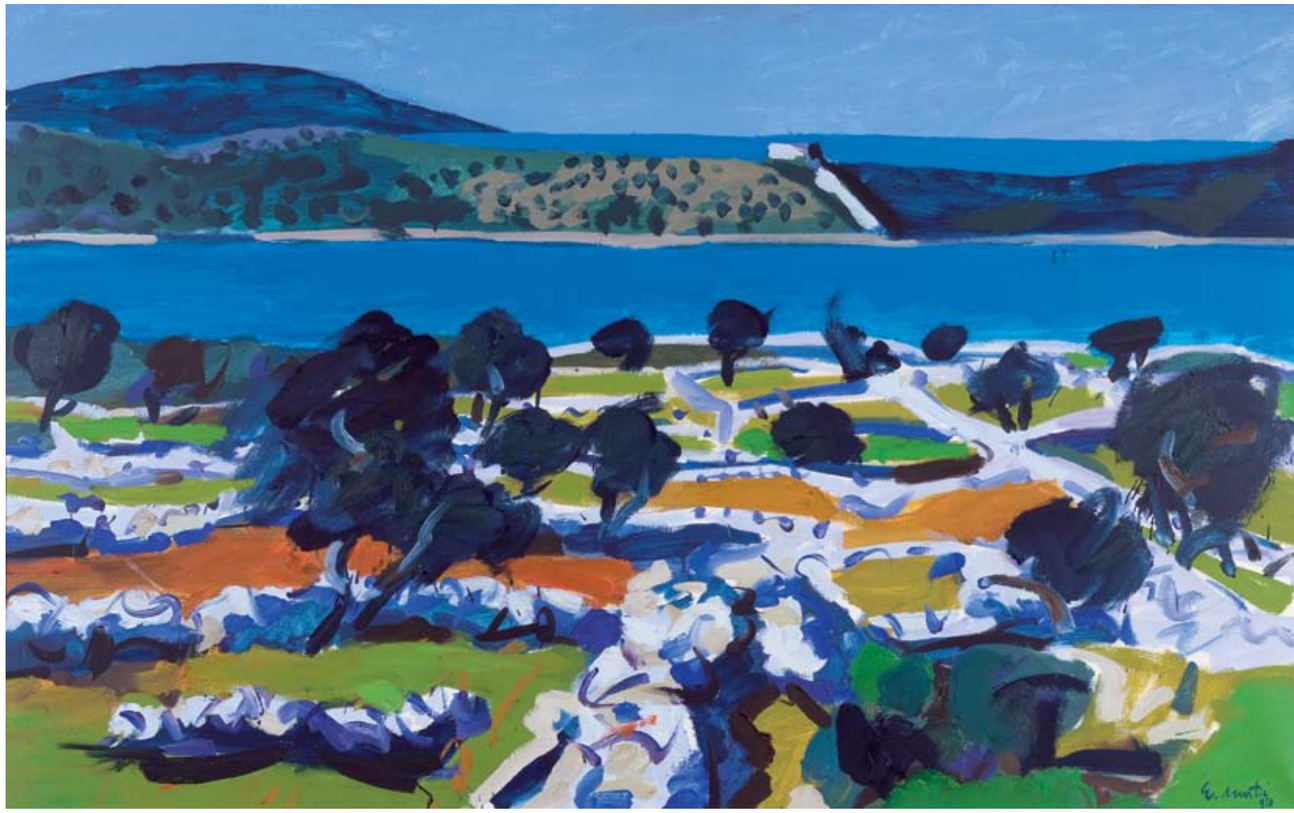
sintetičnost, ali bez siline. Oskar Herman je, u visokim godinama, naslikao neka od svojih najboljih djela. Zapamtio sam, međutim, jednu rečenicu ustezanje a:“Sada bih mogao slikati ogromnim kistom, širokim kao metla, ali čujem Miru:’Oskar, pazi na *Möbel*, nemoj opet sve zašpricati!’“. Da, bio je moćan, ali je njegova moć dolazila iznutra i često se tako i iskazivala; nikad njegov potez nije nosio onu eksplozivnu, ekrazitnu snagu, povezanu s brzinom „ispisa“ što ju je imao Murtićev trag. Edo je; dakako, odgojen na drugoj tradiciji, neusporedivo modernijoj i, nedvojbeno, korpuskularnoj; njegovi su pravi uzori bili američki slikari *akcijskog slikarstva*, majstori gestualnosti. Snagu je i koncentraciju uzdržao do zadnjega dana i veliki Ljubo Ivančić, Ferdinand Kulmer također; vitalnost, ali u sjetnoj, ironičnoj i skeptičnoj regresiji pokazuje Josip Vaništa; iznimnu je zrelost izraza sačuvao Đuro Seder, uz obilnu pomoć kršćanskoga prosvjetljenja; nitko nije u svojim osamdesetim godinama, poput Murtića, pronosio vedri, agonalni vitalizam: žestok, zvučan, silovit, borben. To su ratnički zvuci mediteranskoga karaktera, što potječu s poganskih, antičkih vrelâ; djelo mu ispunja kult hrabrosti, snage, ljepote i mladosti i u predsmrtno doba: o polovici devetoga desetljeća! Ta je smrt došla iznenada i, očito, prerano: visoka nas razina njegovih realizacija i visok tempo produkcije nisu mogli za to pripremiti. Kraj je, u velikoj većini primjera, gotovo zakonomjerno, zaključna točka dužeg sustajanja; Edinom kraju nije prethodilo posrtanje, postupno slabljenje volje, moći i sabranosti; odustajanje od svijeta, podrhtavanje ruke; on nije pomalo kopnio, nego je naglo pao. U rukama je, do zadnjeg trenutka sačuvao iznenađujuću okretnost. Glava je bila puna planova, stol je bio zatrpan radnim projektima, pred njim su stajale još mnoge ostvarive zamisli: kao da je u svojim tridesetim ili četrdesetim godinama. Na samom se kraju, vođen agonalnim pobudama, nosio s ponajvećim formatima. Vladimir Becić se potkraj života bio posve stišao, posvećujući se, uglavnom, svome liku; od koloristične mu je

skale bila preostala tek sepija, a dimenzije su se slika znakovito smanjivale. Murtić je, naprotiv, bivao sve energičniji, sve eksplozivniji i monumentalniji, trošeći se bez uzmaka, pa je, objektivno govoreći, mogao samo prsnuti, otkidajući se od života kao meteor: padajući, prosipao je oko sebe, i u zadnjim svojim djelima, svjetlost nade, primjereniju mladiću, nego starcu. Po tome je bio i ostao jedinstvenom pojavom hrvatskog slikarstva XX.stoljeća.

Student Babićev, u kasnim je tridesetim dobio jednu od najmodernijih poputbina, što ih je, u nas, mogao dobiti. Upućen od svoga profesora, da se, kao rasni kolorist, usavrši kod Petra Dobrovića, Krležina i Babićeva prijatelja u Beogradu, nije taj privilegij dugo koristio: Dobrovića je srce izdalo početkom 1942, u njegovoj 52. godini. Pogibeljnu situaciju, koja za Murtića nastaje povratkom u Zagreb, otklanja Babić isposlovavši mu jednogodišnju stipendiju u Rimu. Po isteku stipendije opet je u Zagrebu, da bi se 1944. pridružio partizanima. (Na drugom sam mjestu upozorio na neke čudne podudarnosti njegove partizanske topografije i nekih događaja iz nedavnoga Domovinskog rata.)[1] Njegov će partizanski opus, prvo grafički, a onda i slikarski – ne uvodeći u ovu procjenu promičbene komunističke materijale (letke, brošure, plakate) – značiti najviše likovne domete angažirane umjetnosti ratnih godina 1941-1945. u nas. Brzo će, u ranome poraću, njegovo djelo iskazati namjeru da se odvoji od političkoga propagandizma i da se, u potpunosti posveti usavršavanju svoga slikarskog jezika. Taj je *osobni idiom* brzo postao općim mjestom hrvatske kulture u previranju; čak se i nepromišljeno, olako, ali indikativno sve što je odudaralo od sivila standardne figuracije tonskoga izraza, što je naginjalo modernijem koloristićkom idiomu ekspresionističkog, kvazikubističkog ili pseudoapstraktnog načina počelo nazivati *murtićevskim*. Osloboditeljska funkcija njegova slikarstva oko 1951. nije se ograničila samo na Hrvatsku: ono funkcionira na cijelom prostoru ondašnje Jugoslavije, a potom – zahvaljujući posebnom statusu Jugoslavije u socijalističkom, točnije: socijal-realističkom svijetu – to je djelo, kao primjer moguće modernizacije, bilo učinkovito i na znatno širem području: danas bismo rekli: istočne Europe. Tome je pridonio i Oto Bihalji Merin preko čijeg se priloga u popularnoj knjizi *Art since 1945*, koju je tiskao londonski *Thames and Hudson*, bez naznačene godine izdanja (u moju je biblioteku ušla 1961) Zapad kako-tako upoznao sa suvremenom umjetnošću u Poljskoj i Jugoslaviji, privikavajući se na to da smo dio iste kulture. Sam je tekst bio kritički posve anemičan, ali je, kao i tolike površne intervencije, bio široko divulgiran. Posve iznimna, za umjetnika iz socijalističkog lagera, kritička je recepcija, koju je ovjerio niz europskih i američkih pisaca-institucija (Arthur Miller, Emil Langui, Jean Cassou, Willy Grohmann, Giuseppe Marchiori, Marco Valsecchi, Michel Seuphor, Mario de Micheli, Michel Ragon, Pierre Restany…), pomogla njegovu međunarodnom ugledu.

Unatoč svemu, hrvatska mu je kritika, nerijetko, više tražila grešku nego što se bavila vrijednostima koje je ponudio umjetnosti umornoj od direktiva, od preskakanja vlastite moderne tradicije no, isto tako i od raskidanja poticajnih međunarodnih veza (od 1941. do 1945. zbog rata, a od 1945. do – približno – 1953. zbog ideološke „argumentacije“ i nastojanja da se postave novi uzori, čitaj: sovjetski, i da se učvrsti „partijska linija“ u umjetnosti). Čini se, da je pojedine pisce iritirala činjenica – premda se o tome, u prvo vrijeme, nije govorilo – da je Murtić u opoziciju dospio iz pobjedničkih, „lijevih brigada“, da je, kao ugledan sudionik partizanskoga pokreta, uzurpirao pravo na prvenstvo u modernitetu, a ono bi, ne znam po kojim pravilima, moralo pripasti ljudima iz sjene. Pritom se zaboravljalo, da su i konkurenti za ulogu prvaka nove umjetnosti, tj. Kristl, Picelj, Srnec, Rašica i Richter, odnosno *Exat-51* isticali svoju moralnopolitičku vjerodostojnost, zalažući se za moderno i *napredno* „u vezi sa shvaćanjem naše stvarnosti kao težnje za progresom u svim vidovima ljudskog djelovanja“.[2] To je, tako idilično opisana, bila ona ista „naša stvarnost“ u kojoj su majstori *Exata-51* ubrzo stekli gotovo monopol na prezentiranje Jugoslavije u inozemstvu (svjetske izložbe, smotre, velesajmovi), a koji su, tobože, za razliku od Ede Murtića, bili liberalni predstavnici Novoga svijeta. Sada se čini, da su takve rasprave bile posve neproduktivne, ali

osobno nisam zamjerao nikome tko se – makar dolazio „iz struktura“ – borio za pluralizam, suvremenost, slobodu, osobnost. Ono što mi je najmanje odgovaralo u filozofiji, koju je *Exat-51* zastupao početkom pedesetih, bio je neki novi kolektivizam koji je izvirao iz općeg jugoslavenskog korporativizma,naciona lizacija, okrupnjavanja sredstava za proizvodnju, komunarizma. U tom je smislu *Exat-51* više išao vlastima niz dlaku nego što se borio za oslobođenje umjetnosti od etatističkog nadzora. Htjeli to priznati ili ne, Murtić se borio za svoju osobnost, a time i za sve druge; nastojao je rehabilitirati pravo pojedinca: nenadziranog, nedirigiranog, nepredvidivog. Na scenu su stupali i drugi: Antun Motika, Frano Šimunović, Oton Gliha, Ivo Dulčić, Ljubo Ivančić, Ferdinand Kulmer, Miljenko Stančić, Josip Vaništa, Ivan Kožarić, Dušan Džamonja…Samo nekoliko godina nakon okršaja Murtića i *exatovaca* svi su se oni uklopili u pluralističku frontu, koju politika više nije nastojala razbiti, nego iskoristiti kao svoju liberalnu legitimaciju pred Zapadom. No, da i zaključimo: Murtić je, na visokoj slikarskoj razini osuvremenio jezik – isprva figuralni – hrvatskog slikarstva: činio ga gipkijim, otvorenijim i okretnijim, oslanjajući se na Dobrovićevu školu i junekovske dedukcije. Pokazao je ozbiljnost i suveren ukus (ako i to nije grijeh!) u izboru svojih „promotora“. Krenuo je od najslikarskijega što se u nas moglo vidjeti i, s puno sreće, već 1948. dospio do SAD, Kanade i Francuske. Možda je ta velika porcija svijeta došla prenaglo; ništa se u njegovu jeziku nije dramatično promijenilo. Ali, već 1949. on radi u Austriji, Njemačkoj i opet posjećuje Francusku. Mozaik dojmova polako se slaže; kad je 1951. krenuo drugi put, u SAD, ništa nije prepustio slučaju: obilazi atelijere, uspostavlja kontakte s ljudima iz *mainstreama* modernizma; upoznaje djela i protagoniste: Jamesa Brooksa, Jacksona Pollocka, Willema de Kooninga (spominjao je i druge). Godine 1953. izložio je svoj *Doživljaj Amerike* i bilo je očito, da se u njegov širok i konstruktivan potez počela interpolirati kaligrafska brzina, neka specifična skicoznost, stanovita diverzijska metoda kojom rastvara ili, barem, počinje rastvarati svoju, u osnovi, dobro građenu sliku. Nema dvojbe, da su američki gradovi, u njegovim djelima, prave moderne vedute. One su žanrovski posve neupitne, formalno, dijelom, kuboekspresivne, dijelom, „napukle“, linearizirane, mjestimice „ubrzavane“ iksevima konstrukcija mostova, nadvožnjaka, antenskih bodlji. Umjetnike, koje je u Americi sreo tamo je i ostavio i nije ih ni izravno, ni neizravno uvodio u svoje slike. Ali primjeri dotad neviđene slobode djelovali su iznutra: ni med se ne pravi na livadi, nego u košnici. Već potkraj 1953. i tijekom 1954, pa do 1956. uobličavao se novi ciklus djela, kojih je tematski okvir njegova davnašnja opsesija: more. Kraj stanovitih stilskih dihotomija te su slike posjedovale viziju, koja se više ne zadovoljava mimetičkim rezoniranjem; one ga vode prema opasnom, ali i značajnom polju apstrahiranja. Ondje se dotadašnji figuralni jezik počeo pretvarati u asocijativnu apstrakciju, pa se u mnogim oblicima mogu prepoznati izvorni, konkretni predmeti (školjke, jedrilice, otoci…), dok se u nekima tek nejasno naslućuju ili čak ni to. U djelima kao što su *Rast u moru* (1956) ili *Smeđi pejzaž* (1956) to su asocijativne lirske forme; u prvoj zvonke, kolorističke, u drugoj rafinirane i prigušene. I tu slikar čuva otvorenu skalu različitih mogućnosti, pazeći da se prebrzo ne zatvori. Već se tada, 1956, ublažila tvrdoća šiljatih, školjkastih oblika iz 1954.godine. To je bilo od velikog značenja za njegov logičan razvoj: trokutasti, a zapravo piramidalni oblici držali su ga u paratrodimenzionalnoj konvenciji; kad se njih oslobodio, njegov ga je lirski instinkt istom mogao upraviti informalnoj apstrakciji: plošnoj slici oslobođenoj iluzioniranja. Između 1959. i 1962. naslikao je nekoliko svojih remek-djela koja bi mu i sama, da ništa drugo nije učinio, osigurala povijesno mjesto u kontekstu europskoga informala: kraj Španjolaca i Katalonaca Cuixarta, Canogara, Feita i Tapiesa. Gotovo monokromatske, ustegnute zvučnosti, ona su izvanrednim majstorstvom izlagala veliku temu onoga doba: informalnu reduciranu kromatiku zemljanih boja. To je bila široka skala smeđih tonova, smeđe-crnih, mrkocrveno smeđih u kojima je evokacijski živjelo suho i sprženo, mediteranski ambijentirano tlo, kako u Murtića, Španjolaca i Katalonaca, tako i u Slovenca Mušiča, Talijana Santomasa i drugih (v. *Smeđe zasićenje I, II*, 1959; *Kamen i zemlja*, 1959;



Grebaštica kraj Šibenika
Grebaštica vicino a Sebenico
Grebaštica by Šibenik
1950

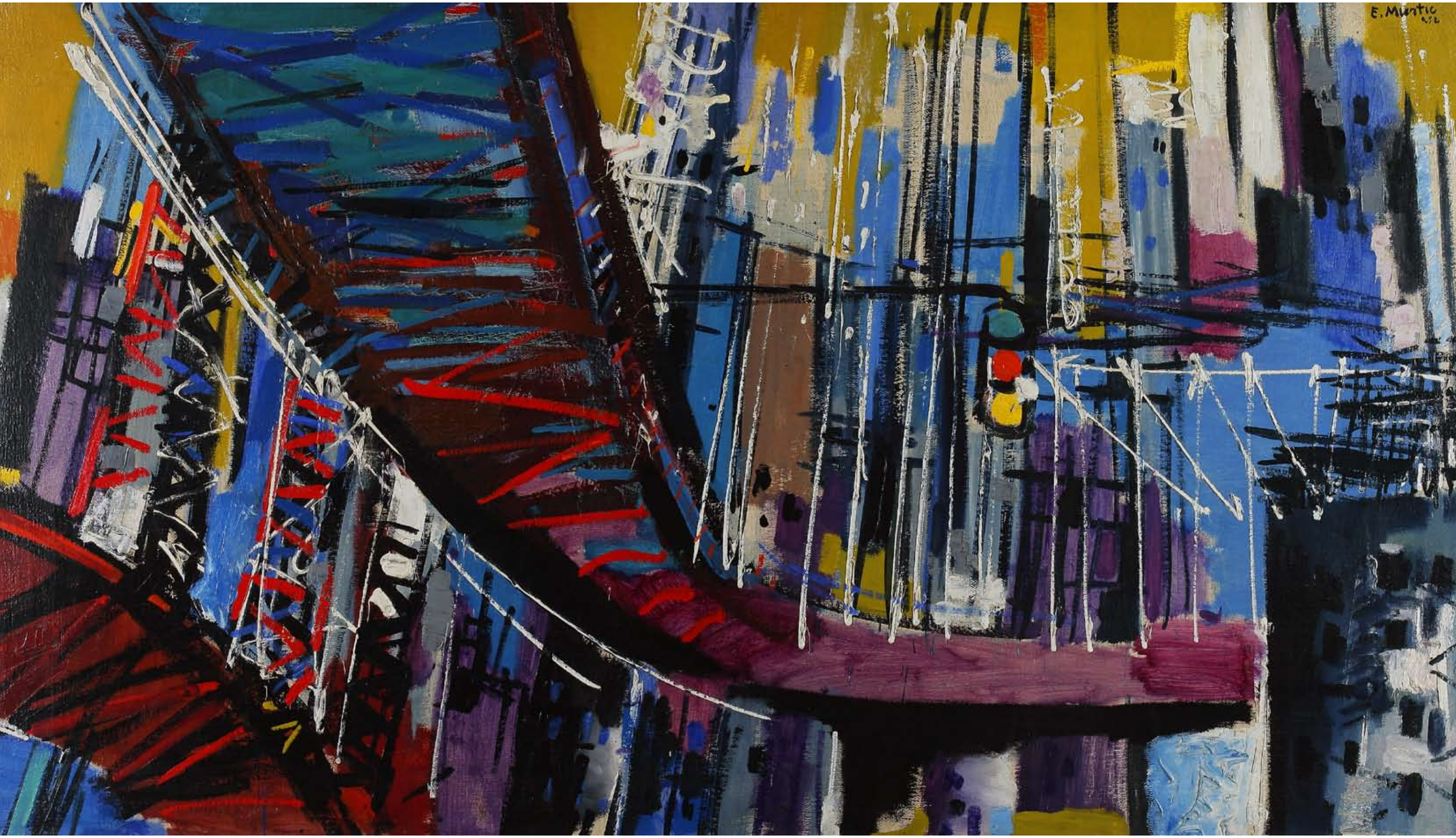
Smeđe-bijelo, 1961; *S crvenim akcentom*, 1961; *Istarska zemlja*, 1962; *Smeđi prostori*, 1962). Iz te škrte kromatike počinje bujati, u svrhu nužna diferenciranja, materijalni nanos boje. Tako se, umjesto obilja koloristićkih relacija, uspostavlja vrednovanje, odnosno razlikovanje reljefom. Ta je reljefnost, pod različitim svjetlom, bacala nejednake sjene, omogućavajući svjetlosne promjene teksture, i slikovno čitanje reljefnih površina. Svakako, tu je bila očita svojevrsna ambivalencija. Kao što je škrtost kromatskih mogućnosti iziskivala nadopunu prigušenog slikarskog zbivanja uz pomoć materičke ekspresije (govorom različitih slojeva pigmentirane tvari) tako se, kad je nanos postao zasićen i taktilno očutiti ljiv, javila potreba živoga, pulsirajućeg ritma, koji će tu masu (što se usporava i skrućuje kao vulkanska lava) pokrenuti prije nego utone u san, prije nego se umrtvi. I doista, počinju se tijekom 1962. javljati – isprva kratki, široki, odlučni – potezi što su nadahnuti američkim iskustvom, a potom i specifičnom europeizacijom američkoga pisma (Sonderborg, Vedova): Murtić, mjestimice kongenijalno (*Bijela podloga*, 1962; *Jesenja slika*, 1962) ostvaruje sjajne spojeve informalnog i gestualnog slikarstva. Gesta je, u početku, teška i troma, osjeća se otpor materije ali i zanos kojim slikar budi pokretački elan u gustoj, asfaltnoj tvari. Uskoro će, kako primjećuje Maleković[3], doći do izražaja stanovita „kaligrafija pokreta“. Ja bih, da se izbjegnu tautološke primisli, to imenovao „koreografijom pokreta“, naznačujući da će se – u vezi s tim promjenama

Zadar / Zara / Zadar, 1950

Stara zadarska luka / Vecchio porto zaratino / Old Zadar Port, 1950

– uskoro očitovati estetizantska narav dijela Murtićeva slikarstva, koja će, s obzirom na vladajuće kriterije i na višegodišnje kontinuirano skretanje pozornosti s *estetskog* prema *egzistencijalnom*, obznaniti upitnost Murtićeva avangardizma. Kad sve prođe, kao što je i prošlo, neće više biti važno je li netko 1964. bio avangardist, uspijemo li se uvjeriti da je bio relevantan slikar. Pollock i Wols bijahu protagonisti samouništenja; Murtić je bio hedonist: narav, koja je harmoniju pretpostavljala disharmoniji, tonalnost atonalnosti, melodijsku liniju pukoj šumnosti. Vedar – mnogo više sunčev nego mjesečev čovjek; jutarnji, a ne večernji radnik; slikar buđenja i ustajanja, a ne sumračnosti i lijeganja, on nije hipostazirao svoje predilekcije i nije smatrao da je njegova narav mjerilo svemu svijetu, ali je žustro branio svoje pravo na vlastitu dionicu. Obrana takvih prava nije neki osobit posao; napose, kad dominantan trend vuče na suprotnu stranu. Veći je problem u tome što povlađujući samome sebi čovjek uklanja prepreke, koje jačaju značaj, sile duh i ruku na maksimalne napore, izvlače dobro iz najtežega, a ne iz najlakšega. Ako je vjerovati starim alkemičarima, djelo vrijedi onoliko koliko smo u nj uložili. U prvoj polovini sedamdesetih bilo je u Murtića i opuštenih, olako naslikanih slika (*Zeleno na sivom*, 1973. i dr.): pouzdao se u „sluh“, u skladne akorde, slikao pjevušeći ili razgovarajući o čemu god; bio je to – s emajlima, tapiserijama i nekim slikama na platnu i papiru – trenutak prevage dekorativnog nad istinitim. Polje borbe nije nestalo s njegova horizonta, pa se kao unutrašnji korektiv nekolikim skladno praznim slikama javljaju izvorna gestualna djela u kojima njegov siloviti rukopis potvrđuje Bretonovu tajnu moderne ljepote: Grčevitost ili ništa! Nekoje „lagane slike“ nastale su pomnim slaganjem, raspoređivanjem, obazrivim komponiranjem bez uobičajena žara i poleta, ali kako vidimo, naporedo s njima, nastaju djela žive fakture i temperamentno vođena kista, no i njih ispunja njegova durska paleta: bez boli (o kojoj govori Frida Kahlo), bez muke (koju je, u filmovanim biografijama, pretpostavljao život svakog istinskog borca za Novo). Kad bolje promislimo, počnu navirati i druga zapamćenja: Rodin je živio ispunjeno i sretno. Maillol, Matisse također. Potom Picasso, Bonnard, Chagall…Umjetnost ima obvezu prema totalu života, ali svaki umjetnik pojedinačno odgovoran je samo za onaj segment svijeta, koji emotivno, mentalno, a onda i kreativno može pokriti. Je li Watteau slikar? Je li Claude Lorraine slikar? Naravno! Ekspresija mučnine, izazivanje šoka, opis ili najave tragičnih zbivanja djeluju dojmljivije: sve ono što nas je ispunjalo strahom i tjeskobom, sve ono što upućuje na mračnu stranu života ili na neutješnost naše sudbine – *el sentimiento tragico de la vida* – uvijek se smatralo ozbiljnijim, vrjednijim pozornosti i priznanja. Tko bi poricao Goyin genij, tko bi osporavao njegove mračne vizije, tko bi dvojio o njegovoj čestitosti borbe kistom protiv francuskih okupatora? Stoljeće potom jedan Francuz, Henry Matisse, stvara umjetnost, koja bi umornom čovjeku njegova doba trebala poslužiti kao udoban naslonjač. Dakako, patetični pozivi na obranu slobode, pravde i čovječnosti djeluju serioznije i odgovornije od ponude da se opustimo u naslonjaču, ali mi ipak znamo da se kruh pravi i od crnog i od bijelog brašna. Tko je taj koji će poreći ljepotu, vedrinu i majstorstvo najveće jednostavnosti mudrom i nasmiješenom Matissu?

Bilo kako bilo, negdje od 1978. Murtiću više nije dostajalo samo bijelo brašno: na površinama njegovih slika javljaju se široki, munjevito izvučeni potezi – gotovo plohe u pokretu – u dinamičnim sudarima, pretežno dijagonalnim. U središtu sraza planu vatre i prospu se tisuće iskri. Temeljne boje ovoga autentičnog kolorista jesu crna, bijela i crvena – dakle: dvije neboje i tek jedna prava boja. No, sve tri zajedno čine, zapravo, gutenbergovsku skalu: bjelina papira, crnilo slova, crvenilo inicijala. (To je grafičar u njemu; zato, valjda, govoreći o slici govorimo o ovakvim ili onakvim potezima, o dijagonalama, o lineamentu, grafemu, pismu ili rukopisu, energiji ili eksplozivnosti crte.) Ipak, vrlo je zanimljivo pitanje kako je Murtić dvije neboje mogao učiniti bitnim nosivim elementima svoga neupitna kolorizma? I crno i bijelo u Murtića postaju boje, a nisu to, dakako, po sebi, nego su to u kontekstu (s drugima); njihova je vitalnost u orkestraciji iznimna, njihova se zvučnost u izravnim konfrontacijama potencira do maksimuma,



Highway, 1952

Nebo nad New Yorkom
Cielo su New York
Sky over New York
1952

one određuju dimenzije, tj. raspone lúka bojâ. Silinu njegova udara (fortissimo) određuju baš te rubne vrijednosti, pa se ne čini slučajnim da je, zbog specifična korištenja bijele i crne, njegov kolorizam osebujan po toj dramatičnoj sonornosti. Bijela, položena uz crnu, potencira njezinu crnoću i obratno; ali crna u doticaju s pravim bojama (žutom, crvenom) postaje *fleksibilna (ne)boja uvjetne crnoće* (tj. ona reflektira na tamnomodro, indigoljubičasto, mrkozeleno); ona, drugim riječima, u određenim trenucima i okolnostima biva ono što nije, ali tako kao da jest. Možda bi se, stoga, moglo govoriti o *latentnom koloritu neboja* jer one – ako ne fizikalno (spektralno), a ono funkcionalno – mogu, u rukama majstora biti i boje. Metoda izazvanih sudara pokrenutih masa crnoga potpaljuje, na mjestima eksplozivnih srazova, prava iskrišta ili vatre (crvenila, žuti okeri, pečena siena, modro), a sve protkano crtama bijeloga užarenja. Toj vrsti pripadaju neka markantna djela kao što su *Susret, 20. siječnja 1978, Agresivni susret, Ofenziva, OK, Susret II*, sva iz 1978; zatim *Alfa* (1979) i druge. Tada je, rekao bih, uspostavljeno zaključno ravnovjesje Murtićeva opusa; on je očutio da ga podjednako obvezuju ljeto i zima, i godine divljine i kultura mraka. Kako je što nailazilo, tako je to bilježio, a onda predavao na uvid javnome oku. U njemu se povezalo, bez lažnih skrupula ili taktična oklijevanja, sve što čini naš duhovni krajolik: djela prethodnika i suvremenika, likovna „lektira“, priroda i poticajno okružje (u pravilu mediteransko), dojmovi s putovanja u nepoznato, ono što se gleda, ali i sve čega se sjeća; ni jedna knjiška razdioba nije ga više mogla zaprijeći. Radio je kako mu je unutrašnji glas nalagao i nije više brinuo je li iz polja A prešao u polje B. Zadnje su ga muke te naravi mučile 1981, uoči otvaranja impresivne izložbe krajolika, kojoj je dao naslov *Jedno ljeto*. Iritirala ga je pomisao da će ga kritika opet razvlačiti zbog nedosljednosti, zbog nedostatne ustrajnosti, zbog promjene košulje. Sjećam se s koliko mi je gorčine izricao svoju skepsu: „Treba li uopće ovdje izlagati? Treba li se, neprestano, izvrgavati javnom sramoćenju? Zašto? Zbog čega? To je moja sudbina: kad sam izlagao svoje apstrakcije bio sam kriv, jer mi apstrakcija još nije bila ona prava, jer je u njoj uvijek bio prikriven neki predmet, Putarov ili Gamulinov, kao model ili kao prerađeno ishodište; kad im sada pokažem pejzaže reći će, oni isti koji su me i dosad napadali, da sam izdao apstrakciju, da sam prebjegao u protivnički tabor, da slikam tako kako bih se nekome dodvorio, da je figuracija sigurno isplativija pa da tako radim zbog bogate i glupe klijentele, da sam, kao i uvijek, nepostojan, labilan, da jedrim kako vjetar hoće.“

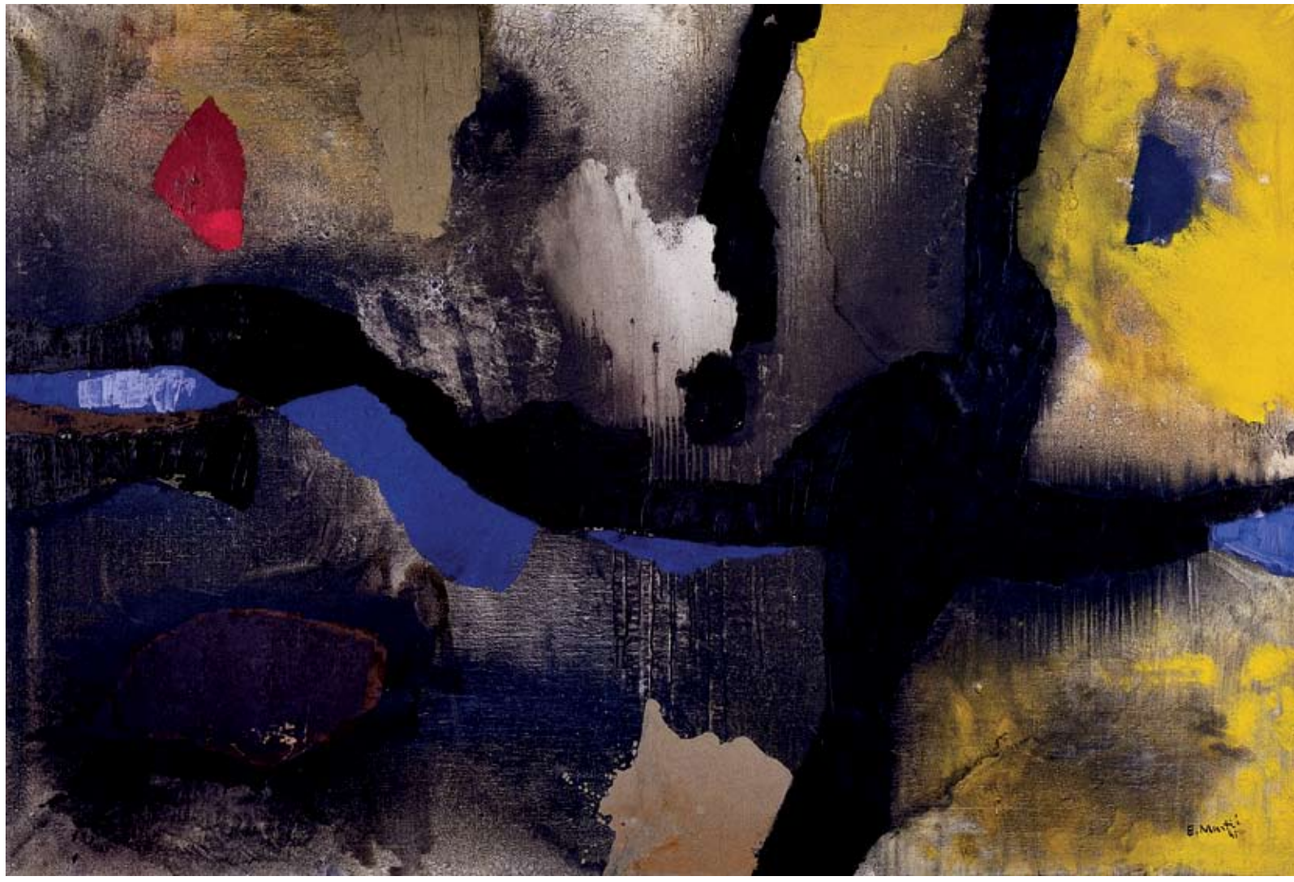
- „Odgovoran si sebi i promjenljivim zakonima svoje umjetnosti. Nisi odgovoran prema trećim osobama. Ako su ti jadranska ljetnja krstarenja ganula dušu, ako se oko ispunilo nezaboravnim vizurama, ako ti je ruka svo to vrijeme bilježila, zapisivala, crtala, umakala kist ili pero u more, vino ili boje, ako te vodio zanos i ako je u tome zanosu bilo čak i evokacija na davne dane i mladenačka *bordižanja* – tvoja je dužnost da se tome odazoveš. Ne brini za *ostale*: oni su, ionako, samo promatrači.“

Pomirio se s izložbom kad je ocijenio da je, doista odgovoran samome sebi, a ne drugima. Izložba je, uza svu njegovu skepsu, bila odlično primljena; moguće je prigovore zbog „promjene košulje“ veliki gromobran XX.st., Pablo Picasso, pospremio u zemlju i za njim su ostala širom otvorena vrata. Moglo se u avanturu, pa čak i natraške: reminiscentno, kombinirajući probuđeni polet mladosti i dugo brušena sredstva da se to prošlosno prizove i poveže s novim zanosima, da se suvereno izrazi. Ušle su u tu novu sliku i neke stranice iz tuđih knjiga, neka izložbena ili muzejska zapamćenja (npr. Matisse, Picasso), imformalno pismo kao opće mjesto europskoga slikarstva poslije šezdesetih (usp. *Kamenjar*,1981), kombinacije fovističkog „zagrijavanja“ krajolika i, istodobno, stiliziranje intervencija ljudske ruke u tome istom predjelu (međe, kuće, ograde ili balustrade, terase, staze kao u slici *Kao san*, 1981. ili *Kuće i meje*, 1985). To je bio tek početak, a bujica se krajolikâ, poslije tolikih godina suzdržavanja, nije mogla prigušiti. S potpunom slobodom majstora i povjerenjem u svoju istinu, on je u jednome trenutku (1982/1983) dopustio provalu posve različitog raspoloženja: pripremajući se za novo izdanje *Jame* Ivana Gorana Kovačića, Murtić je, metodom kojom se već koristio, posegnuo u svoju likovnu prošlost, u reminisciranje, u evociranje davnih

stresova i uzrujanja. Ali, da bi to bilo moguće, trebalo je iz mora sreće uploviti u groblje, u jamu, sartrovski rečeno: doživjeti (opet!) pad u ponor. Biti, ponovo, uvučen u vrtlog mraka II.svjetskog rata. Goranovi mračni stihovi iskazivali su osim uvida u pojedinačni zločin još i univerzalnu sliku patnje; goyesknu viziju golog ljudskog tijela među čeličnim noževima. Murtić se, ponirući u sjećanja, obnavljajući uzbuđenja mladog slikara pred istim poticajnim tekstom (usp. „šumsko“ izdanje *Jame*, 1944, sa Zlatkom Pricom) nije zaustavio u prošlosti: njegova su izražajna sredstva u ovoj prilici bila neusporedivo bogatija, nekoć dosegnutu ekspresiju sada je dramatično potencirala boja, a i sam je slikar razvio univerzalnije (ikoničke) figure svoga govora, nego je to mogao u časovitoj, neposrednoj reakciji na poemu, u skromnim tehničkim uvjetima pokretne partizanske tiskare. Sada su simbolizacijske ikoničke figure stiliziranih čeljusti i zubá (napadača) i ustrašenih očiju (žrtve) pokrile platna i papire značajnog ciklusa *Oči straha* (pretežno iz 1982/1983, s odjecima do 1989. ili 1990).

Krajolici koje slika poslije *Očiju straha*, od sredine osamdesetih godina, pokazuju da je bio spreman otići dalje od lijepih i hedonističkih slika mora i uzmorja iz 1980/1981. Puno smjelije vizije (*Vinogradi i čempres*, 1986), grublji, ekspresivniji duktus, provala boja sa sumračne i noćne palete, divljina i naglost pri polaganju tih boja, u komponiranju, u nesputanim ukrštanjima predmeta i sadržaja, u zubatim konturama planinskih vijenaca, s vatrama koje gore u brdima, ali osobito u silovitoj imaginaciji (*Dubrovački vrt*, 1986; *Krajolik*, 1987; *Krajolik s tri sunca*, 1989; *Noćna mora*, 1990), u munjama koje paraju večernja neba, očitovao se Murtić u punom zamahu svoga neobuzdana temperamenta, snažniji nego ikad, gladniji stvarnosti nego prije, a golemi je radni elan, nepotrošiv, u nesvjesnom nadmetanju sa svijetom vulkana, gejzira, izvora i valovlja ili čak, u nesvjesnoj koordinaciji s njima, svjedočio o vitalnosti koja ne bi ni bila moguća bez antejskoga uporišta u Prirodi. Njegova uzastopna vraćanja krajoliku i, potom, otisnuća u galaksije astratizma, mogu se (a, možda, i moraju) razumjeti kao pristajanja za kojih je punio ispražnjene baterije i ponovo uzlijetao u nelimitirani svijet.

Snažno obilježen mediteranizmom[4], grubim, demijurškim, gotovo surovim crtežom (koji se izvodi bojom), Murtić će, kako pokazuju tadašnje slike (*Stijene I-V*, 1985/1986; *Žuti cvijet i dvije stijene*, 1988; *Mediteranski vrt*, 1990; *Kaktusi na Palmižani*, 1990; *Terasa u Vrsaru*, 1990; *Veliki krajolik*, 1990), koje kipte energijom što pritječe iz zemlje, iz mora, iz kamena, iz nebesa, skladati takvu himnu krajoliku kakva se u hrvatskom slikarstvu još nije čula. Ta se opijenost prenosi na sve što slika i začudna je, ako ne i dirljiva, njegova spremnost da sile, koje je pokrenuo – i koje nam se, po silini fizičke energije i tvoračkoj moći Sunca (rimski *Sol invictus*), čine gotovo poganskima, neukrotivima – svrne u nove zadaće, u sakralne teme. U njegovu se djelu tih godina kršćanstvo prikazuje kao neko Pradobro, a crkva koju dekorira postaje stolište pučkoga i narodnosnoga bratstva. I on – partizan, komunist, "ljevičar“ – obnavlja zapuštene crkve, projektira za njih vitraže i mozaike, predlaže rekonstrukcije ili , tamo gdje prilike dopuštaju, nudi nova rješenja. Gdje to? Na istočnim i zapadnim rubovima svoga etnosa, na poprištima vjekovnih sudara civilizacija, kultura, ideologijama suprostavljenih svjetova i imperijalnih apetita: u Bosanskoj Posavini, u Mostaru, u Kotorskom zaljevu (u Dobroti), u Istri. Da se sve ostvarilo, imali bismo, poslije Meštrovićeva i Dulčićeva, treći najveći sakralni opus hrvatske umjetnosti! Bojim se, da mnogi nisu bili svjesni moralne geste Murtićeve, pa se, prema žalosnoj našoj tradiciji, mnogi sjajan projekt utopio u lokvici opskurnoga provincijalizma. Spekulacije tipa: Može li onaj koji nije vjernik oslikavati sakralne sadržaje? – spadaju, po skromnoj mojoj prosudbi, prije u domenu klerikalne, nego religijske , duhovne prakse. Zašto? Ponajprije stoga, što nevjernika tretira kao grješnika, a grješnoga odbacuje. To ne može biti stajalište Crkve: Sin je Gospodnji prvi oprost s križa dao grješnome Dizmi i obećao mu, što nikome nije, život nebeski. Bilo bi apsurdno da naša Crkva okreće leđa onome, koji je spreman i voljan dati joj svoj prinos. Drugo: po čemu je čovjek vjernik: po ispraznoj riječi ili po svojim Djelima? Kršćanin je onaj



Klijanje / Germogliare / Sprouting
1957

koji se bori za čovjeka, koji uvijek nastoji pomoći, predobiti i, kada treba, zaštititi onoga kojemu je zaštita potrebna. On vjeruje u privlačnu snagu Dobra i veliko značenje Dobroga Čina. Jesu li Murtićeva sakralna djela takav Dobar Čin? Čini mi se, da je to neupitno. Jesmo li ga znali prihvatiti – gotovo da je izlišno odgovoriti. Treće: crkve su i crkveni muzeji diljem svijeta prepuni djela autora, kojih nam religioznost nije poznata, a zacijelo i onih, kojih je nedostatak vjere bio, i u njihovo doba, posve očigledan ili im je život bio u neskladu s kršćanskim idealom. Za Caravaggia i Goyu znamo da su ubili, pa ipak im djela pridonose slavi nekih crkava, samostana ili oltara; ne stoga što su ubojice, nego zato što i grješnik ima dušu i što se , gdjekad, bori kao lav ne bi li se iskupio. Dobar vjernik može biti, i kad završi sve škole, slab umjetnik, a slab vjernik može biti – i pred najstrožim sucima – odličan umjetnik. Na kraju: ne kaže se zaludu da (ova ili ona) slika ima dušu. Odakle joj? Netko ju je udahnuo predmetu ili prikazu, a taj je Netko – njezin slikar. Umjetnost je, dakle, jedan oblik demijurgije ili dobre magije, a umjetnik bi bio onaj koji je izabran – rođen, pozvan – da ispuni svoju misiju. Ne bi mu je trebalo otežavati, jer nitko nije

Suvenir na plavom
Souvenir su sfondo blu
Souvenir on Blue
1958

umjetnik po tome što to hoće, nego po tome što raspolaže darovitošću koju nije sam sebi namaknuo. Njegovo mu je Dobro bilo darovano. Poštujmo darovatelja!

Poslije te duboke unutrašnje mijene, da baš ne kažem: preobrazbe, Murtić znakovito proširuje svoj djelatni prostor, ne uzmičući, kao mnogi preobraćenici, od svoje prošlosti: on se otvara , ali ne briše. Kad je tome sakralnom opusu, za Domovinskog rata, dometnuo izniman ciklus posvećen stradavanju Dubrovnika, potvrdilo se, da je njegova imaginacija živa i produktivna i na razini svakidašnje realnosti, da ne reagira samo na provjerene i od velikih prethodnika iskušane teme, nego da se upušta i u borbu s aktualnim, nadahnut sentimentom prema Gradu, potaknut ljudskom mukom, utučen zločinom. Ni to mu sjajno i časno djelo, taj Dubrovnik u vatri i pod neprijateljskim projektilima, nije prošlo bez jetkih prigovora: „Lako je sad slikat, ma đe je bio kad je treslo?“

Dubrovačkom slikaru, poznaniku, ovako bih odgovorio: „Bio je tamo gdje i Homer dok je Odisej napinjao svoj luk; tamo, gdje je stajao Dante dok je opisivao krugove pakla; na mjestu s kojega je Goya promatrao – pa naslikao – *Vještičji sabat*.“

Murtićeva se umjetnost, prema nagonu angažiranog umjetnika, stavljala, prigodice, na raspolaganje društvu, političkoj stranci, društvenoj ili vjerskoj zajednici, artističkoj grupi, projektu ili narodu: on je

svoja djela osjećao kao što se ćute svoji udovi. Nakon završetka rata 1995. i nakon olakšanja koje je tada zavladalo, on je svoj politički angažman iskazivao javno i otvoreno, ali mu za to više nije trebala slika. Govorio je i poduzimao akcije potpore socijaldemokratskoj ljevici, ali mu je slikarstvo ostalo pošteđeno politizacije, kao rezervat svih, kroz desetljeća prikupljanih, moći: intuicije, znanja, iskustva, spremnosti na rizik i eksperimente i, najposlije, otvorenoga djela. To je značilo slikati punim plućima, s neskrivenim pečatom ushita, radosti, sjete, zanosa, rezerviranosti i posustajanja – kako kad i kako gdje – ali bez ikakvog hijerarhijskoga ustroja, u slobodi, koju na takav način nikad ne uživa – i kad bi to htio – moderan figuralni slikar. Apstraktna Murtićeva djela, ostvarena u bogatoj, složenoj tehnici, o kojoj će se uskoro pričati kao što se sada govori o nedostižnoj spremi starih majstora, zauzela su u bitnom, govoreći *grosso modo*, zanemarujući pojedinosti, vrijeme i prostor posljednjih petnaestak godina njegova života. Finale je, kao što smo u više navrata isticali, bio vrlo dojmljiv: snagu je, sabranost, tehničku izvrsnost, ali i nezamućenu svoju viziju očuvao, pa i usavršavao, do zadnjih dana. Golemi je raspon njegova životnog lúka od približno 65 do 70 godina neprekinutoga rada. Bio je slikar, grafičar, grafički dizajner, kipar, scenograf, radeći u svim grafičkim i slikarskim tehnikama, izražavajući se i u tapiseriji, emajlu, zidnom slikarstvu, vitražu i mozaiku, oslikavajući goleme dekorativne površine, izrađujući nacrte sakralnoga karaktera. Odrastajući u svijetu socijalnih i ideoloških prijepora, sukoba i velikih ratova, zaključio je svoju životnu putanju u vrijeme kad su mnogi promicatelji ideologija i ideologijskih svjetonazora još živi, ali su političke ideologije i ideološki mitologemi dočekali definitivnu profanaciju i konačan pad. Murtićev život pokriva, također, i razdoblja dramatičnih promjena naše likovne svijesti: od četrdesetih godina XX.st. kad se činilo da su ideje prvaka hrvatskog modernizma i njihovi ideali već potrošeni, kroz kratko ali pamtljivo razdoblje „partijnosti“ u umjetnosti, kroz doba u kojemu se gasi (likovni) eurocentrizam, a počinje uspostava američkih centara moći i utjecaja na globalnoj razini, sve do sedamdesetih u kojima je dočekao uobličavanje heterogene i eklektične kulture *postmoderne*, koju je stoički prihvatio kroz aspekte slobode izbora, a još hladnokrvnije otklonio zbog jasnih simptoma (neo)historizacije.

BILJEŠKE

1 Igor Zidić, Čiji je slikar Edo Murtić?, predgovor u katalogu retrospektivne izložbe, MG, Zagreb 7.II-31.III.2002, str.XXVII.
2 Manifest 1951.godine. Grupa „Exat 51“,v. Ješa Denegri i Želimir Koščević, *Exat 51,1951-1956, Galerija Nova, Zagreb 1979 ,str.135.*
3 Vladimir Maleković, Edo Murtić, Retrospektiva 1938-1990 (predgovor u katalogu izložbe), MUO, Zagreb 24.4.- 9.9.1990.
4 Tome je fenomenu Xavier Girard posvetio vrlo poticajnu knjigu *Mediterranean from Homer to Picasso*, Assoulin Publishing Inc., New York 2001.

Smeđe zasićenje I
Saturazione bruna I
Brown Saturation I
1959

ESPRESSIONE E GESTO NELLA PITTURA DI EDO MURTIĆ

Igor Zidić

Dalla sua prima giovinezza, quando apparve sulla scena figurativa zagabrese come “bambino prodigio”, e sino ad età avanzata, quando ci stupiva col suo gesto energico (con la mano!) che lasciava tracce possenti su enormi tele, Edo Murtić non ha mai cessato di essere l’*enfant terrible* della pittura croata. Come la spada del samurai: tanto più viene battuta dal fuoco dei colpi, attaccata da sinistra e da destra, dagli avanguardisti e dai conservatori, quanto più diventa resistente, elastica e pericolosa per i suoi rivali, concorrenti, opponenti, avversari.

Si potrebbe dire: chi scrive, sin dall’inizio, ha gravato il testo d’elogi esagerati; a metà del suo cammino, questa costruzione di complimenti e lodi potrebbe rovesciarsi su un fianco, sgretolarsi completamente. Ma non me ne curo: qui non tesso elogi, descrivo. Ho conosciuto un segreto, legato al suo essere, tardi, verso la fine, forse nel momento giusto. Forse due anni prima della sua morte, l’estate o il primo autunno del 2003. Dipingeva, su una scala sulla quale s’era arrampicato, una grande tela, appesa alla parete orientale del suo atelier; quando entrai stava dando gli ultimi colpi: forti, larghi, possenti; si sentiva che erano intrisi di un’eccezionale forza manuale. La forza di una mano, certo, ma accumulata in decenni d’esercizio. Un pensiero m’attraversò la mente: Chi potrebbe dipingere con più forza, quale giovane ne sarebbe capace? Mi colpì quella dimostrazione di potenza, quell’immagine della forza di quell’uomo che non avevo mai vissuto come vecchio, e che eppure aveva ottantadue anni. Ad un tratto capii, incredulo, che, speso anche l’ultimo atomo d’energia, non poteva scendere da solo dalla scala. Gli s’avvicinarono Ranko e Damir, gli presero pennello e vasetto col colore e, riposti da qualche parte, lo aiutarono a scendere. Una volta messo piede sul parquet, insicuro sulle gambe, sembrava fosse appena sceso dal Velebit. M’abbracciò e mi s’appoggiò con tutto il suo peso. Pensai che sarebbe caduto. Trascinatosi sino alla sua poltrona esotica, disse quasi impercettibilmente: “Vaffanculo!”

Ogni commento era superfluo; era più che evidente che tutta la sua energia – ed era leggendaria – di tutta la vita, e di quel pomeriggio, veniva trasferita ai quadri, come se quello che in essi immetteva fosse un pezzo di sé. Il quadro era vigoroso, giovane e potente; egli, messo piede sul pavimento, era, invece, un uomo stanco in età avanzata. Ho mai visto qualcosa di simile? Non lo nascondo: no, non l’ho mai visto. Mi capiterà di vedere qualcosa di simile nel futuro? Difficile! La metamorfosi del grande pittore in una persona in carne ed ossa, alla quale avevo appena assistito, fu per me un’esperienza toccante. Egli, in quell’istante, non poteva tenere il confronto con il suo quadro potente, che era, s’intende, l’autentico paradigma di Murtić stesso, era lui stesso. M’impressionò il modo con cui impiegava le sue forze, che non erano più quelle di una volta, immettendole nel quadro, non risparmiandosi finché era in vita. Era evidente come egli vivesse il quadro come un proprio *alter ego*. E quella gioia non celata davanti all’opera compiuta illuminava il suo umore conducendolo ad un senso nascosto; era evidente che la luce, con cui aveva pervaso il proprio quadro, ritornava a lui, colmandolo – era vecchio e giovane nello stesso tempo, debole e forte. Il suo destino, dobbiamo ammetterlo, non è mai

stato tipico. Alla sua veneranda età d'allora, tanti pittori croati erano ancora attivi: ma chi in quel modo? Emanuel Vidović era sprofondato in una sorta di reminiscenze, affascinanti, sottili, ma prive di forza; Ljubo Babić s'era trasformato in una sorta di sfinge intellettuale; scomunicato dalla sua stessa epoca; Slavko Šohaj, come Marino Tartaglia, seppe conservare freschezza, spiritualità e sinteticità, ma senza vigore. Orkar Herman, in età avanzata, dipinse le sue opere migliori. Ricordo, tuttavia, una sua frase d'insofferenza: "Ora potrei dipingere con un pennello enorme, largo come una scopa, ma poi sento Mira dirmi: 'Oskar, sta' attento al *Möbel*, non macchiare di nuovo tutto quanto!'" Era, sì, potente, ma la sua potenza veniva da dentro e, spesso, finiva per esprimersi dentro di sé; mai i suoi colpi di pennello furono esplosivi, mai furono pregni di quella forza al fulmicotone legata alla velocità dell'esecuzione che aveva il segno di Murtić. Edo era, naturalmente, educato ad un'altra tradizione, incomparabilmente più moderna e, indubbiamente, più corpuscolare; i suoi veri modelli furono i pittori americani dell'*action painting*, i maestri della gestualità. Mantenne la forza e la concentrazione sino all'ultimo anche il grande Ljubo Ivančić, ed anche Ferdinand Kulmer; anche Josip Vaništa mostrava una certa vitalità, ma in una regressione mesta, ironica e scettica; Đuro Seder conservò una straordinaria maturità espressiva, col gran supporto dell'illuminazione cristiana; ma nessuno, ad ottant'anni, come Murtić, emanava quel vitalismo limpido, agonico: forte, sonoro, violento, combattivo. Questi erano i rumori bellici del carattere mediterraneo, che discendono da fonti pagane, ataviche; l'opera conferiva linfa vitale al culto dell'ardimento, della forza, della bellezza e della gioventù anche al tramonto della vita: a metà del suo nono decennio di vita! La morte lo colse di sorpresa e, evidentemente, troppo presto: l'alto livello delle sue realizzazioni ed il ritmo serrato delle sue produzioni non c'avevano preparati a quest'evento. La fine, nella gran parte dei casi, quasi *ex lege*, è il punto conclusivo di una lunga esistenza; la fine di Edo non fu preceduta dal decadimento, dal cedimento della volontà, della forza e della concentrazione; dalla rinuncia del mondo, da un tremore di mani; egli non si consumò gradualmente, ma cadde all'improvviso. Nelle sue mani, sino all'ultimo istante, conservò una sorprendente destrezza. La sua mente era piena di piani, il tavolo zeppo di progetti, davanti a lui sfilavano tante idee realizzabili: come avesse trenta o quarant'anni. Alla vigilia della sua fine, mosso da un istinto agonico, aveva preso a confrontarsi con i formati più grandi. Vladimir Becić, prima di morire, s'acquietò completamente, dedicandosi, prevalentemente, a se stesso; della scala coloristica gli rimase soltanto il seppia, mentre le dimensioni dei quadri si ridussero significativamente. Murtić, invece, diventava sempre più energico, più esplosivo e monumentale, consumandosi senza posa, tanto che, obiettivamente parlando, non poteva che scoppiare, staccandosi dalla vita come una meteora: cadendo, sparse attorno a sé, e nelle sue ultime opere, la luce della speranza, più confacente ad un giovane, piuttosto che ad un vecchio. Per questo fu e rimane una figura unica nel panorama pittorico croato del XX secolo.

Allievo di Babić negli ultimi anni '30, ricevette uno dei più moderni viatici che avrebbe potuto ricevere dalle nostre parti. Indirizzato dal suo professore a perfezionarsi, come eccellente colorista, presso Petar Dobrović, amico di Krleža e Babić a Belgrado, non riuscì a sfruttare quel privilegio a lungo: Dobrović fu tradito dal suo cuore all'inizio del 1942, a 52 anni. Il disastro che colpì Murtić al suo ritorno a Zagabria fu risolto da Babić, che gli procurò una borsa di studio di un anno per Roma. Sul finire del periodo di studi a Roma, correva l'anno 1944, s'unì ai partigiani. (Altrove ho richiamato l'attenzione su alcune strane coincidenze tra la sua topografia partigiana ed alcuni avvenimenti della recente Guerra d'indipendenza.)[1] La sua opera partigiana, prima grafica, poi pittorica – tralasciando in questa valutazione i materiali propagandistici comunisti (volantini, brochure, manifesti) – coinciderà con i massimi livelli dell'arte impegnata in quegli anni bellici 1941-1945 nel nostro paese. Presto la sua opera, nei primi anni del dopoguerra, mostrerà l'intenzione di volersi staccare dal propagandismo politico, per dedicarsi completamente al perfezionamento del suo linguaggio pittorico. Questo suo *idioma personale* diventerà presto un luogo comune della cultura croata in fermento; addirittura, d'impulso, grossolanamente, ma indicativamente, tutto ciò che si contrapponeva al grigiore della figurazione

Crveni ugao
Angolo Rosso
Red Angle
1964

standardizzata dell'espressione tonale, che propendeva verso l'idioma più moderno del modo espressionistico, quasi cubista o pseudoastratto, iniziava a definirsi "alla Murtić". La funzione liberatoria della pittura, attorno al 1951, non era limitata alla sola Croazia: funzionava su tutto il territorio dell'allora Jugoslavia, e poi – grazie allo status particolare della Jugoslavia nel mondo socialista (meglio: realsocialista) – quest'opera divenne efficace, come modello di modernizzazione, anche aldilà dei suoi confini politici: oggi diremmo nell'Europa dell'Est. Notevole fu il contributo di Oto Bihalji Merin, attraverso il cui inserto nel popolare *Art since 1945*, edito dalla londinese *Thames and Hudson*, senza indicazione dell'anno di pubblicazione (nella mia personale biblioteca entrò nel 1961), l'Occidente entrò in contatto per sommi capi con l'arte contemporanea in Polonia

Uznemireno središte
Centro inquieto
Disturbed Centre
1972

e nella Jugoslavia d'allora, abituandosi così all'idea che siamo parte di una medesima cultura. Il testo in sé era assolutamente anemico da un punto di vista della critica d'arte, eppure, così come tanti altri interventi superficiali, ebbe una larga divulgazione. Un'accettazione critica assolutamente straordinaria, per un artista del lager socialista, che convinse una serie di scrittori-istituzioni europei e statunitensi (Arthur Miller, Emil Langui, Jean Cassou, Willy Grohmann, Giuseppe Marchiori, Marco Valsecchi, Michel Seuphor, Mario de Micheli, Michel Ragon, Pierre Restany…) fu di grande aiuto alla sua affermazione internazionale.

Nonostante tutto, la critica croata, non raramente, cercò più il difetto che i pregi ed i valori che egli offriva ad un arte spossata dalle direttive, dal trascurare la propria tradizione moderna ed anche dalla rottura dei rapporti internazionali (dal 1941 al 1945 a causa della guerra, e dal 1945 sino al – approssimativamente – 1953, a causa delle "argomentazioni" ideologiche ed ai tentativi di porre nuovi modelli, leggi: sovietici, al fine di consolidare "la linea del partito" nell'arte). Sembra che alcuni scrittori furono irritati da fatto – anche se, di questo, in un primo momento non fu proferita parola – che Murtić fosse entrato a far parte dell'opposizione

provenendo dalle vittoriose "brigate di sinistra", perché, come illustre partecipante del movimento partigiano, avrebbe usurpato il diritto alla priorità nella modernità, che sarebbe dovuta spettare, non so in base a quali regole, agli uomini dietro le quinte. Dimenticando, però, che anche i concorrenti al ruolo di campione della nuova arte, cioè i vari Kristl, Picelj, Srnec, Rašica e Richter, ovvero il gruppo *Exat-51*, evidenziarono la loro validità politico-morale, impegnandosi per il moderno ed il *progressista* "in rapporto al modo di intendere la nostra realtà come anelito al progresso in ogni campo dell'azione umana".[2] Si trattava, descritta così idillicamente, di quella stessa "nostra realtà" nella quale i maestri dell'*Exat-51* presto avrebbero acquisito il monopolio quasi assoluto sulla presentazione della Jugoslavia all'estero (tra mostre mondiali, rassegne e fiere) e che erano, così dicevano, a differenza di Edo Murtić, rappresentanti liberali del Nuovo mondo. Tali dispute ora ci sembrano improduttive, anche se io, personalmente, non mai ho guardato con sfavore chi – nonostante provenisse "dalle strutture" – combatteva per il pluralismo, per la contemporaneità, per la libertà, per la personalità. Ciò che meno di tutto mi piaceva nella filosofia rappresentata dall'*Exat-51* all'inizio degli anni Cinquanta, era un certo nuovo collettivismo che fuoriusciva dal corporativismo generale jugoslavo, una nazionalizzazione, un concentrare i mezzi della produzione, un comunitarismo. In questo senso *Exat-51* faceva più il gioco del potere che combattere per la libertà dell'arte dal controllo istituzionale. Che ci piaccia o no, Murtić lottò per la propria personalità, e, facendo così, lottò anche per gli altri; cercò di riabilitare il diritto del singolo: con controllato, non diretto, imprevisto. Entrarono in scena anche altri, come Antun Motika, Frano Šimunović, Oton Gliha, Ivo Dulčić, Ljubo Ivančić, Ferdinand Kulmer, Miljenko Stančić, Josip Vaništa, Ivan Kožarić, Dušan Džamonja…Soltanto alcuni anni dopo lo scontro tra Murtić e quelli dell'*Exat-51*, tutti si ritrovarono nel fronte pluralistico, che la politica non cercherà più di rompere, ma di sfruttare come una sorta di legittimazione liberale verso l'Occidente. Dunque, concludendo: Murtić, ad un alto livello pittorico, modernizzò il linguaggio – dapprima figurativo – della pittura croata: lo rese più agile, aperto ed elastico, appoggiandosi alla scuola di Dobrović ed alle deduzioni di Junek. Mostrò serietà e gusto (se anche questo non è peccato!) nella scelta dei suoi "promotori". Prese le mosse da ciò che di maggiormente pittorico poteva vedersi e, con tanto successo, già nel 1948 giunse negli USA, in Canada ed in Francia. Forse questa gran fetta di mondo giunse troppo presto; niente nel suo linguaggio era drammaticamente cambiato. Ma già nel 1949 lo vediamo operare in Austria, Germania e nuovamente in Francia. Il mosaico d'impressioni si ricompone pian piano; quando nel 1951 partì per il suo secondo viaggio negli USA, non lasciò niente al caso: visitò gli atelier, prense contatto con la gente del *mainstream* del modernismo; conobbe le opere ed i protagonisti: James Brooks, Jackson Pollock, Willem de Kooning (ne menzionerà anche altri). Nel 1953 rese pubblica la sua *Impressioni sull'America* ed era evidente che, nella sua ampia pennellata costruttiva, aveva iniziato ad insinuarsi una certa rapidità di stile, una certa "schizzosità" specifica, un diversivo col quale decompone o, almeno, inizia a decomporre il suo quadro, essenzialmente ben strutturato. Non c'è dubbio che le città americane, nelle sue opere, siano rappresentate come moderne vedute. Esse sono, dal punto di vista del genere d'appartenenza, completamente certe, formalmente in parte cubistico-espressive, in parte "spaccate", linearizzate, qua e là "velocizzate" con le ics delle costruzioni dei ponti, dei cavalcavia, dei pungiglioni delle antenne. Gli artisti che incontrò in America li lasciò là dove stavano, né li introdusse direttamente o indirettamente nei suoi quadri. Tuttavia gli esempi di una libertà sino a quel momento mai vista agivano all'interno: anche il miele non si produce sui prati, ma nell'alveare. Già verso la fine del 1953 e nel corso del 1954, e sino al 1956, prendeva forma un nuovo ciclo d'opere, che sarà la cornice tematica di una sua ossessione antica: il mare. Accanto a determinate dicotomie stilistiche, questi quadri possedevano una visione che non poteva più soddisfarsi con ragionamenti mimetici; essi lo conducono verso il campo, incerto ma significativo, dell'astrazione. In quel luogo, il linguaggio figurale sino a quel momento adottato inizierà a trasformarsi in un'astrazione associativa, ed oggetti autentici, concreti potranno riconoscersi in tante forme (come conchiglie,

barche a vela, isole…), mentre in altre potranno soltanto avvertirsi. In opere come *Crescita in mare* (1956) o *Paesaggio bruno* (1956) si tratta di forme liriche associative; nel primo quadro più sonore, coloristiche, nel secondo raffinate e attutite. Anche qui il pittore conserva aperta una scala di varie possibilità, facendo attenzione a non chiudersi troppo presto. Già allora, nel 1956, s'erano smorzate le forme appuntite, di coccio di conchiglia, del 1954. Ciò rappresentava molto nel suo sviluppo logico: le forme triangolari, meglio piramidali, lo tenevano in una convenzione para-tridimensionale; quando se ne liberò, il suo istinto lirico avrebbe potuto guidarlo verso un'astrazione informale: verso un quadro piatto, libero da ogni illusione. Tra il 1959 ed il 1962 dipinse anche alcuni dei suoi capolavori che da soli, anche se non avesse fatto altro in vita sua, gli avrebbero garantito un posto nel contesto dell'informale europeo: accanto agli spagnoli ed ai catalani Cuixart, Canogar, Feit e Tapies. Di una sonorità quasi monocromatica, trattenuta, essi espressero, con una straordinaria maestria, il grande tema del tempo: la riduzione cromatica informale dei colori della terra. Era un'ampia paletta di sfumature brune, brune tendenti al nero, rossoscure e brune, nelle quali viveva per evocazione il secco ed il bruciato, il suolo mediterraneo, tanto in Murtić, negli spagnoli e nei catalani, quanto nello sloveno Mušič, nell'italiano Santomaso ed in altri (v. *Saturazione bruna* I, II, 1959; *Pietra e terra*, 1959; *Bruno-bianco*, 1961; *Con un accento rosso*, 1961; *Terra istriana*, 1962; *Spazi bruni*, 1962). Da questa cromatica avara inizia a venir fuori, ai fini di una necessaria differenziazione, un uso materiale del colore. Così, al posto di un'abbondanza di relazioni coloristiche, introduce una differenziazione con il rilievo. Questo rilievo, sotto luci differenti, gettava ombre disuguali, consentendo modificazioni luminose della tessitura ed una lettura pittorica delle superfici. Naturalmente, qui era evidente una certa ambivalenza. Da un lato la pochezza di possibilità cromatiche richiedeva un'integrazione del fatto pittorico attutito, con l'aiuto dell'espressione materica (con il linguaggio dei diversi strati della materia pigmentata); dall'altro, quando il colore diventava saturo e avvertibile al tatto, si manifestava la necessità del ritmo vivo, pulsante, capace di smuovere quella massa (che rallenta e s'irrigidisce come la lava vulcanica) prima che profondasse nel torpore, prima di morire. E davvero, all'inizio del 1962, si fanno largo prima tratti brevi, larghi, decisi, ispirati all'esperienza americana, poi anche una certa specifica europeizzazione della cifra americana (Sonderborg, Vedova): Murtić, qua e là in modo congeniale (*Sfondo bianco*, 1962; *Quadro autunnale*, 1962), realizza splendide commistioni tra la pittura informale e quella gestuale. Il gesto è, all'inizio, pesante e lento, si sente la resistenza della materia ma anche lo slancio col quale il pittore risveglia quell'entusiasmo del movimento nella materia densa, bituminosa. Presto s'esprimerà, come rileva Maleković[3], una certa "calligrafia del movimento". Io, al fine di evitare qualsiasi tautologia, la chiamerei "coreografia del movimento", anticipando che – in ordine a questi cambiamenti – presto si manifesterà una natura estetizzante delle opere della pittura di Murtić, la quale, in considerazione dei criteri prevalenti e del continuo sforzo di dirottare l'attenzione dall'*estetico* all'*esistenziale*, renderà evidente l'incertezza del suo avanguardismo. Quando tutto passa, così com'è passato, non sarà più importante se nel 1964 qualcuno era avanguardista oppure no, se ci convinceremo che si è trattato di un pittore significativo. Pollock e Wols furono protagonisti dell'autodistruzione; Murtić era un edonista: una natura che supponeva l'armonia disarmonia, la tonalità atonalità, la linea melodica mero frastuono. Solare – molto solare che lunare; lavoratore del mattino e non della sera; pittore della sveglia e dell'alzarsi, e non dell'oscurità e del coricarsi, egli non ipostatizzò le sue predilezioni e non ritenne mai la propria natura il metro con cui misurare tutto, ma difese con energia il diritto alla quota che gli spettava. La difesa di simili diritti non era qualcosa di particolarmente impegnativo; in particolare, quando la tendenza dominante tira dalla parte opposta. Il maggior problema sta nel fatto che, plaudendo se stesso, l'uomo elimina gli ostacoli, che rafforzano il significato, le forze, lo spirito e le braccia per i massimi sforzi, estrae il buono da ciò che è più difficile, e non da ciò che è più facile. Dando credito agli antichi alchimisti, l'opera vale tanto quanto vi abbiamo investito. Nella prima metà degli anni Settanta, Murtić produsse anche quadri rilassati,

Susret / Incontro / Encounter
1978

dipinti con leggerezza (*Verde su grigio*, 1973 ed altri): s'affidò all'"udito", agli accordi armoniosi, dipingeva canticchiando o chiacchierando di un po' di tutto; fu questo – con i suoi smalti, le carte da parati ed alcuni dipinti su tela e carta – un momento in cui il decorativo aveva la meglio sul vero. Il campo di battaglia non era svanito dal suo orizzonte, ed infatti come una sorta di correttivo interiore ad alcuni quadri armoniosamente vuoti, si manifestano opere autenticamente gestuali nelle quali la sua cifra veemente conferma il segreto della bellezza moderna per Breton: Convulsione o niente! Alcuni "quadri leggeri" sono il frutto di una disposizione attenta, di un ordine, di un comporre cauto senza il solito fuoco o slancio; tuttavia, come vediamo, parallelamente, nascono opere di frattura autentica, dipinte con un pennello pieno di temperamento, anch'esse colme dei suoi colori forti: senza dolore (del quale parla Frida Kahlo), senza fatica (che, nelle biografie sceneggiate, supponeva la vita d'ogni autentico paladino del Nuovo). A pensarci meglio, iniziano ad intravedersi anche nuove reminiscenze: Rodin visse una vita soddisfatta e felice. Così come Maillol e Matisse. E poi Picasso, Bonnard, Chagall… L'arte è obbligata verso il complesso della vita, ma ogni artista è responsabile singolarmente soltanto per quel segmento del mondo che emotivamente, mentalmente, e quindi anche

20. siječnja 1978.
20 gennaio 1978
January 20, 1978
1978

creativamente, può coprire. Possiamo definire Watteau e Claude Lorraine pittori? Certo che sì! Suscitare nausea, provocare uno shock, descrivere o annunciare un evento tragico: sono tutte cose che impressionano; tutto ciò che ci ha riempiti di paura ed ansia, tutto ciò che ci porta verso il lato oscuro della vita o allo sconforto del nostro destino – *el sentimiento tragico de la vida* – è sempre stato ritenuto più importante, più degno d'attenzione e di riconoscimento. Chi negherebbe il genio di Goya, chi confuterebbe le sue visioni macabre, chi dubiterebbe della sua onestà nel lottare col pennello contro gli occupatori francesi? Un secolo più tardi un francese, Henry Matisse, creerà un arte che sarebbe dovuta servire all'uomo suo contemporaneo come una sorta di confortevole poltrona. Naturalmente i patetici incitamenti alla difesa della libertà, della giustizia e dell'umanità suonano più seri e responsabili della proposta di rilassarci sulla poltrona, ma non dobbiamo dimenticare che il pane si fa sia con la farina di frumento che con la segale. Chi negherà la bellezza, la limpidezza e la maestria della più grande semplicità di un Matisse saggio e sorridente?

Comunque sia, dal 1978 circa, per Murtić la farina di frumento non sarà più sufficiente: sulle superfici dei suoi quadri appaiono pennellate ampie, rapidissime – quasi delle lastre in movimento – in scontri dinamici, prevalentemente diagonali. Al centro della collisione scoppiano incendi dai quali scaturiscono mille scintille. I colori base di questo colorista autentico sono il nero, il bianco ed il rosso – dunque: due non-colori ed un unico colore vero. Eppure, assieme danno vita alla scala di Gutenberg: il bianco della carta, il nero dei caratteri, il rosso delle iniziali. (Ecco venir fuori il grafico che è in lui; forse per questo, quando ci riferiamo ad un quadro, parliamo di questi e quei tratti, di diagonali, di lineamento, di grafema, di scrittura o grafia, d'energia o di esplosività della linea.) Interessante è chiedersi come Murtić abbia potuto rendere due non-colori elementi portanti fondamentali del suo colorismo indiscusso. Il nero ed il bianco, in Murtić, diventano colori, senza esserlo, diventandolo nel contesto (con gli altri colori); la loro vitalità nell'orchestrazione è straordinaria, la loro sonorità nei confronti diretti raggiunge la massima potenza, essi determinano le dimensioni, cioè l'ampiezza dell'arco dei colori. La veemenza dei suoi colpi (fortissima) è stabilita proprio da questi valori marginali, per cui non appare casuale che, per l'uso specifico del bianco e del nero, il suo colorismo sia specifico proprio per questa sonorità drammatica. Il bianco, adagiato accanto al nero, potenzia la sua nerezza e viceversa; tuttavia il nero, al contatto con i colori veri (giallo, rosso) diventa un *(non) colore flessibile di nerezza condizionata* (cioè, si riflette sul blu scuro, sul violaceo, sul verde scuro); esso, in altre parole, in determinati momenti e circostanze, diventa ciò che non è, come se lo fosse veramente.

Forse si potrebbe parlare, in questo caso, del *latente colorito dei non-colori*, perché essi – se non da un punto di vista fisico (spettrale), almeno dal punto di vista funzionale – possono, nelle mani del maestro, essere anche colori. Il metodo degli scontri provocati di masse di nero in movimento alimenta, nei punti delle collisioni esplosive, vere e proprie fonti di scintille o fuoco (i rossi, i gialli ocra, i terra di Siena bruciati, l'azzurro), il tutto intessuto di linee bianche dell'incandescenza. A questo genere appartengono alcune opere rimarchevoli come *Incontro, 20 gennaio 1978, Incontro aggressivo*, *Offensiva*, *OK*, *Incontro II,* tutti del 1978; e poi *Alfa* (1979) ed altre. In quel momento, direi, fu stabilito l'equilibrio definitivo dell'opera di Murtić; egli sentì d'esser in ugual modo debitore dell'estate e dell'inverno, degli anni selvaggi e della cultura del buio. Strada facendo, annotava ciò che lo colpiva, consegnandone il risultato al pubblico. In lui si assommò, senza falsi scrupoli o tentennamenti tattici, tutto ciò che forma il nostro paesaggio spirituale: le opere dei predecessori e dei contemporanei, le "letture obbligate" dell'arte figurativa, la natura e l'ambiente stimolante (di regola mediterraneo), le impressioni tratte dai viaggio nell'incognito, ciò che si guarda, ma anche tutto ciò che si ricorda; non c'era divisione letteraria che avrebbe potuto impedirglielo. Dipingeva seguendo la sua voce interna e non gli importava più se dal campo A era passato al campo B. Le ultime preoccupazioni di questo tipo lo tediarono nel 1981, alla vigilia dell'inaugurazione di una sua imponente mostra di paesaggi, alla quale diede il titolo di *Un estate*. Lo irritava l'idea che la critica l'avrebbe nuovamente accusato d'incongruenza, di mancanza di costanza, d'aver nuovamente cambiato maglia. Mi ricordo con quanta amarezza mi espresse

il suo scetticismo: “Perché esporre? Perché esporsi continuamente alla gogna pubblica? Perché? Questo è il mio destino: quando esponevo le mie astrazioni, avevo la colpa che non erano astrazioni autentiche, perché nascondevano un oggetto, a volte di Putar, a volte di Gamulin, come modello o come punto di partenza rielaborato; ora che mostro loro i mie paesaggi, diranno, coloro che m’hanno sempre attaccato, che ho tradito l’astrazione, m’accuseranno d’essermi rifugiato nell’accampamento del nemico, di dipingere per compiacere qualcuno, che il figurativo è senz’altro più conveniente e che lavoro solo per una clientela ottusa, che sono, come sempre, inconsistente, labile e che navigo così come vuole il vento”.

- “Sei responsabile verso te stesso e verso le mutevoli leggi della tua arte. Non sei responsabile verso terzi. Se le crociere estive per l’Adriatico hanno toccato la tua anima, se il tuo occhio ha colto vedute indimenticabili, se la tua mano, per tutto questo tempo, ha annotato, trascritto, disegnato, impregnato il pennello o la penna nel mare, nel vino o nel colore, se a guidarti è stata la passione e se in quella passione vi erano anche evocazioni del passato e “bordeggiamenti” giovanili – è tuo dovere rispondere alla chiamata. Non aver cura degli *altri*: che, tra l’altro, sono soltanto osservatori”.

Accettò la mostra quando si rese davvero conto di essere responsabile soltanto verso se stesso e non verso gli altri. La mostra, nonostante il suo scetticismo, fu accolta ottimamente; le possibili critiche d’aver “cambiato maglia”, Pablo Picasso, quel grande parafulmine del XX sec., le seppellì in profondità, lasciando spalancata la porta al nuovo. Si poteva finalmente partire per l’avventura, addirittura a marcia indietro: “reminescentemente”, combinando lo slancio giovanile risvegliato con i mezzi a lungo preparati per richiamare quel passato e collegarlo ai nuovi slanci, perché s’esprimesse compiutamente. In questa nuova immagine sono entrate anche pagine di libri altrui, ricordi di mostre o musei visitati (ad es.: Matisse, Picasso), la cifra informale come luogo comune della pittura europea dopo gli anni Sessanta (cfr. *Pietraia*, 1981), combinazioni del “riscaldamento” fauvistico del paesaggio e, nel contempo, la stilizzazione degli interventi della mano umana in quello stesso paesaggio (muretti a secco, case, recinzioni o balaustrate, terrazze, sentieri, come nel quadro *Come un sogno*, 1981 o *Case e muretti a secco*, 1985). Questo era soltanto l’inizio, ed il torrente in piena dei paesaggi, dopo tanti anni di ritenzione, non poteva essere arginato. Con la più completa libertà del maestro e la fiducia nella sua verità, egli, in un determinato momento (1982/1983) permise l’irruzione di un umore totalmente diverso: preparandosi ad una nuova edizione del *Jama* di Ivan Goran Kovačić, Murtić, con un metodo già utilizzato, attinse al suo passato figurativo, alle sue reminiscenze, all’evocazione di stress ed irritazioni lontani. Ma, per far questo, era necessario far vela dal mare della felicità al sepolcro, al pozzo, per dirla con Sartre: era necessario vivere (nuovamente!) la caduta nel pozzo. Essere nuovamente coinvolto nel vortice del buio della II guerra mondiale. I versi oscuri di Goran puntavano il dito, oltre che al singolo misfatto, anche ad un’universale immagine della sofferenza; alla visione goyesca del corpo umano nudo tra le lame d’acciaio. Murtić, scavando nei suoi ricordi, rinnovando le eccitazioni del giovane pittore alle prese col medesimo testo ispiratore (cfr. l’edizione “boschiva” di *Jama*, 1944, con Zlatko Prica), non si limitò al passato: i suoi mezzi espressivi in quest’occasione erano incomparabilmente più ricchi, l’espressione un tempo raggiunta ora è drammaticamente potenziata dal colore, e lo stesso pittore ha sviluppato figure (iconiche) più universali del suo linguaggio, di quello che aveva potuto nella reazione immediata, momentanea al poema, nelle umili condizioni tecniche della stamperia partigiana appena avviata. Ora le figure iconiche simbolizzate di mandibole stilizzate e denti (dei carnefici) e d’occhi increduli (delle vittime) coprono le tele e la carta dei quadri del significativo ciclo *Occhi della paura* (prevalentemente del 1982/1983, con echi sino al 1989 o 1990).

I paesaggi che dipinge dopo *Occhi della paura*, dalla metà degli anni Ottanta, mostrano che era pronto ad andare anche oltre le immagini belle ed edonistiche del mare e del litorale del 1980/1981. Visioni molto più ardite (*Vigneti e cipressi*, 1986), un *ductus* più rude ed espressivo, l’invasione dei colori dalle tavolozze crepuscolari e notturne, il modo selvaggio e impetuoso di usare il pennello intriso di questi colori,

Kao san
Come un sogno
Like a Dream
1980

nel comporre, nel libero intrecciarsi d’oggetti e contenuti, nei profili dentati delle creste montane, con i fuochi che si consumano sui monti, e, in particolar modo, nella veemente immaginazione (*Giardino di Dubrovnik*, 1986; *Paesaggio*, 1987; *Paesaggio con tre soli*, 1989; *Incubo*, 1990), nelle saette che fendono il cielo della sera, da tutto questo emergeva un Murtić, nello slancio del suo temperamento, più forte che mai, affamato di realtà più di prima, mentre il suo enorme entusiasmo produttivo, inesauribile, in un’inconsapevole gara con il mondo dei vulcani, dei geyser, delle sorgenti e delle onde o, addirittura, in un’inconsapevole coordinazione con essi, testimoniava della vitalità che non sarebbe stata neanche possibile senza quell’appiglio alla Natura di Anteo. Il suo perenne ritorno al paesaggio e, poi, quel partire per le galassie dell’astrattismo, possono (forse devono) comprendersi come scali tecnici che gli servivano per fare rifornimento e riprendere il volo in un mondo senza limiti.

Vinogradi i čempres
Vigneti e cipressi
Vineyards and Cypress
1986

Fortemente caratterizzato da un disegno mediterraneo[4], rude, demiurgico, quasi brutale (eseguito col colore), Murtić, come mostrano i quadri d'allora (*Rocce I-V*, 1985/1986; *Un fiore giallo e due rocce*, 1988; *Giardino mediterraneo*, 1990; *Cactus a Palmižana*, 1990; *Terrazza ad Orsera*, 1990; *Grande paesaggio*, 1990), che traboccano di quell'energia che sgorga dalla terra, dal mare, dalla pietra, dai cieli, comporrà un inno al paesaggio inedito per la pittura croata. Quell'ebbrezza si trasferisce a tutto ciò che ritrae ed è sorprendente, se non toccante, quella sua prontezza a piegare quelle forze che ha mosso – e che ci appaiono, per la forza dell'energia fisica e per il potere creativo del Sole (il *Sol invictus* di romana memoria), quasi pagane, indomabili, - a nuovi compiti, nei temi sacri. Nella sua opera di quegli anni, il cristianesimo è mostrato come una sorta di Bene primordiale, e la chiesa che decora diventa la sede della fratellanza tra popoli e nazioni. E lui – partigiano, comunista, "uomo di sinistra" – rinnova chiese abbandonate, progetta per esse vetrate e mosaici, propone ricostruzioni o, là dove è possibile, nuove soluzioni. Ma dove accade tutto questo? Lungo i margini orientale

ed occidentale della sua identità etnica, in prossimità dei capisaldi degli scontri epocali tra civiltà, culture, ideologie di mondi contrapposti e d'appetiti imperialisti: a Bosanska Posavina, a Mostar, nel golfo di Cattaro (a Dobrota), in Istria. Se tutto quanto fosse stato portato a termine, avremmo, dopo l'opera di Meštrović e Dulčić, il terzo maggiore contributo all'arte sacra croata! Temo che molti non fossero coscienti del gesto morale di Murtić, e che invece, secondo una triste tradizione tutta nostra, furono pronti a far affondare uno splendido progetto in una pozzanghera di provincialismo oscuro. Speculazioni del tipo: Può un ateo dipingere contenuti sacri? – appartengono, secondo il mio modesto parere, al campo della prassi clericale, piuttosto che a quello della prassi religiosa, spirituale. Perché? Innanzitutto perché tratta l'ateo come un peccatore, ed, in quanto tale, s'affretta a respingerlo. Questa non può essere la posizione della Chiesa: il Figlio di Dio pronunciò le sue prime parole di perdono rivolgendole, sulla croce, al peccatore Disma promettendogli, come a nessuno prima di lui, il Regno dei cieli. Sarebbe assurdo che la nostra Chiesa voltasse le spalle a colui che è pronto e desidera dare il proprio contributo. In secondo luogo: che cosa fa di un uomo un fedele: la parola priva di contenuto o le sue Opere? È cristiano colui che combatte per l'uomo, che cerca sempre di aiutare il prossimo, di fare del bene e, quando serve, di proteggere gli indifesi. Egli crede nella forza attraente del Bene e del gran significato dell'Opera buona. È possibile definire le opere sacre di Murtić Opere buone? Mi pare che ciò sia fuori discussione. Se abbiamo saputo accettarlo – rispondere è quasi superfluo. In terzo luogo: le chiese ed i musei ecclesiastici del mondo sono stracolmi d'opere d'autori la cui religiosità non ci è nota, ed anche di coloro la cui mancanza di fede era, all'epoca in cui vissero, assolutamente evidente o le cui vite erano incompatibili con i precetti cristiani. Ci sono noti gli omicidi compiuti da Caravaggio e Goya, eppure le loro opere contribuiscono alla fama di alcune chiese, conventi o altari; non perché si tratti di assassini, ma per il fatto che anche il peccatore ha un'anima e per il fatto che, talvolta, lotta come un leone per la propria redenzione. Un modesto artista accademico può esser qualificato come cattivo credente, così come un cattivo credente può essere – anche davanti al giudizio degli esperti più severi – giudicato un eccellente artista. Infine: non si dice inutilmente che (questo o quel) quadro ha un'anima. Da dove gli deriva quest'anima? Qualcuno l'ha effusa ad un oggetto o ad un'immagine, e quel Qualcuno non è altri che il suo pittore. L'arte è, quindi, una forma di demiurgia o di magia buona, e l'artista sarebbe colui che è stato prescelto – per nascita, elezione – per compiere la sua missione. Non bisognerebbe rendergli la vita difficile, perché nessuno è artista perché lo voglia, ma perché dispone di un talento, un Bene, che gli è stato donato. Rispettiamo il donatore!

Dopo questi profondi mutamenti interiori, per non dire conversione, Murtić amplia significativamente il suo campo d'azione, non volgendo le spalle al proprio passato, come fanno tanti convertiti: egli si apre, ma non cancella. Quando a questa sua opera sacra, durante la Guerra d'indipendenza, aggiunge l'eccezionale ciclo dedicato alle pene di Dubrovnik, trova conferma il fatto che la sua immaginazione è viva e produttiva anche al livello della realtà quotidiana, che non reagisce soltanto se stimolata da temi sicuri già affrontati dai suoi grandi predecessori, ma che si mette in gioco anche nella lotta con l'attuale, ispirato dal sentimento verso la Città, toccato nel profondo dalla sofferenza umana, esterrefatto dal crimine. Né quella sua splendida ed onorevole opera, quella Dubrovnik in fiamme e sotto i proiettili del nemico, è stata risparmiata da aspre critiche "Facile dipingere ora, ma dov'era quando la città tremava?"

Ad un pittore di Dubrovnik, conoscente, risponderei così: "Era là, dov'era Omero quando Ulisse tendeva il suo arco; era là, dov'era Dante quando descriveva i gironi infernali; era proprio sul punto dal quale Goya osservava – per poi dipingerlo – il *Sabba delle streghe*".

L'arte di Murtić, secondo l'istinto dell'artista impegnato, è stata messa a disposizione, occasionalmente, alla società, ad un partito politico, ad una comunità sociale o religiosa, ad una formazione artistica, ad un progetto o ad un popolo: egli sentiva le proprie opere così come si sentono le proprie membra. Conclusasi la guerra nel 1995 e dopo quella sensazione di liberazione che dominava l'aria, egli non fece mistero del

suo impegno politico, ma per far ciò non aveva più bisogno del quadro. Intervenne a sostegno della sinistra socialdemocratica, ma la sua pittura rimase estranea alla politica, come una sorta di riserva di tutti i suoi talenti, raccolti in tutta la sua vita: intuizioni, conoscenze, esperienze, capacità d'esser pronto a sfidare il pericolo, aperto agli esperimenti ed, infine, all'azione manifesta. Ciò significava dipingere a pieni polmoni, con un evidente cifra d'entusiasmo, gioia, mestizia, trasporto, riservatezza e spossatezza – qua e là – ma sempre senza alcuna pastoia gerarchica, in libertà, una libertà di cui non potrà mai godere – anche se lo volesse – un pittore figurativo moderno. Le opere astratte di Murtić, nate impiegando una tecnica ricca e complessa, della quale presto si parlerà così come di parla della'irraggiungibile abilità degli antichi maestri, hanno occupato per grandi linee, grosso modo, il tempo e lo spazio degli ultimi quindici anni della sua vita. Il finale è stato, così come abbiamo avuto modo di sottolineare ripetutamente, molto toccante: seppe conservare forza, concentrazione, immediatezza tecnica ed una visione limpida delle cose, perfezionandoli sino agli ultimi giorni. L'enorme arco di tempo vissuto, con circa 65-70 anni di lavoro ininterrotto (fu pittore, grafico, designer grafico, scultore, scenografo), impiegando un po' tutte le tecniche pittoriche e grafiche, esprimendo la propria arte sulla carta da parati, sugli smalti, negli affreschi, nelle vetrate e nei mosaici, dipingendo enormi superfici decorative, realizzando progetti di carattere sacro, crescendo in un mondo di contrapposizioni sociali ed ideologiche, di conflitti e di grandi guerre, chiudendo la propria vita quando tanti promotori delle ideologie e dei principi ideologici erano ancora in vita, ma le ideologie politiche ed i mitologemi ideologici avevano subito l'onta della profanazione e del crollo definitivo. La vita di Murtić copre, inoltre, i periodi dei drammatici cambiamenti della nostra coscienza artistica: dagli anni '40 del XX sec., quando sembrava che le idee e gli ideali del padre del modernismo croato fossero ormai consumati, attraverso un breve ma rilevante periodo di "partigianeria" nell'arte, attraverso l'epoca in cui muore l'eurocentrismo figurativo ed iniziano a farsi largo i centri di potere e d'influenza americani a livello mondiale, sino agli anni Settanta, tempo in cui prendeva forma la cultura eterogenea ed eclettica del *postmodernismo*, che accettò stoicamente attraverso gli aspetti del libero arbitrio, per eliminarlo ancor più a sangue freddo quando furono palesi i chiari sintomi della (neo) storicizzazione.

NOTE

1 Igor Zidić, Čiji je slikar Edo Murtić? (A chi appartiene l'Edo Murtić pittore?), prefazione al catalogo della retrospettiva, MG, Zagreb 7. II - 31. III. 2002, pag. XXVII.

2 Manifesto del 1951 Gruppo "Exat 51", v. Ješa Denegri e Želimir Koščević, *Exat 51,1951-1956, Galerija Nova, Zagreb 1979, p. 135.*

3 Vladimir Maleković, Edo Murtić, Retrospettiva 1938-1990 (prefazione al catalogo della mostra), MUO, Zagreb 24.4- 9.9.1990

4 A questo fenomeno, Xavier Girard ha dedicato un libro molto incisivo *Mediterranean from Homer to Picasso*, Assoulin Publishing Inc., New York 2001

Dva zaljeva
Due baie
Two Bays
1984

Jesenja grana
Ramo autunnale
Autumn Bough
2000

EXPRESSION AND GESTURE IN THE PAINTER OF EDO MURTIĆ

Igor Zidić

From his early youth, when he rose a wonder-child on the Zagreb art horizon, until his last days when he astonished with the forcefulness and strength of his gesture (by hand), leaving powerful traces on vast canvases, Edo Murtić never ceased to be the enfant terrible of Croatian painting. Like a *katana*: the longer it was forged in the fire of blows, assaulted from left and from right, from the avant-gardes and the conservatives, the more resistant, elastic and dangerous for all his rivals, competitors, opponents and adversaries he was.

You might say: this writer has, right from the outset, overloaded his piece with excessive lauds; when it gets to the middle, this structure of compliments and paeans might be cast down, razed to the ground. But I have no fear of that. I am not praising Murtić, only describing. I found out one particular secret about his being, his nature, quite late, at the end, perhaps just in time. It might have been two years before his death, in 2003, then, summer or early autumn. He was painting, from a step ladder he had climbed up, a great canvas, hooked to the eastern wall of the studio. When I came in, the last strokes were exploding – fierce, broad and powerful. One could feel that exceptional manual strength had been put into them. The strength of one arm, of course, but collected over decades of exercise. A thought shot through my mind. Who could be any stronger, which young man? I was amazed by this demonstration of strength, this picture of the power of a man whom I had never actually perceived as old, but who at that time was, after all, eighty two years old. And then, with disbelief, I realised, that having extracted from himself the last atom of strength, he was no longer able by himself to get down the steps. Ranko and Damir came along, took the brush and the bowl of paint, put them aside and helped him descend. When he stood shakily on the woodblock floor, it seemed that he had just come down from Mt Velebit. He hugged me and leant on me with all his weight. I thought he was collapsing. He somehow staggered to his exotic armchair and just managed to utter: "Screw it!"

No comment was needed. It was abundantly obvious that he had poured all the energy – legendary as it was – of his whole life, and of this same afternoon, into his paintings. What he put into them, he seemed to have torn out of himself. The painting was sound, youthful and strong. He himself, coming down to earth again, was a tired old man, of clearly advanced years. Had I ever seen such a thing? I won't hide it – I had not. Will I ever see it again? Doubt it. The metamorphosis of the great painter into the private person that I had just partaken in was shocking. At that moment he could not stand a comparison with his mighty painting, but that painting, of course, was the authentic paradigm of Murtić, it was him. It seemed to me that he had invested all his energy, which he no longer had in abundance, into the painting, sparing none for life. Clearly, he experienced the painting as if were a second self. And then there was unconcealed joy at the completed work lighting up his weariness, taking him along to some covert thought. One could see that the light with which he had filled his painting was going back to him: he was fulfilled, young and old at once, weak and strong. His fate, of course, was not typical. In his late age, many Croatian painters have also been still active; but which one of them in just this

Svečanost
Festa
Solemnity
2001

way? Emanuel Vidović sank into some kind of reminiscences, fascinating and subtle, but there was no rhapsody of strength in them. Ljubo Babić turned into a kind of intellectual sphinx, an outcast from his age. Slavko Šohaj, like Marino Tartaglia, kept up his freshness, spirituality and power to combine, but without the vigour. In his advanced years, Oskar Herman painted some of his finest works. I recall, however, one sentence of reluctance: "Now I could paint with a vast brush, wide as a yard brush, but I can hear Mira – Oskar, watch out for the *Möbel*, don't spatter it all again". Yes, he was strong, but it was a strength that came from inside, and often manifested itself accordingly. His stroke never had that explosive and smashing strength, combined with the rapidity of inditing that the trace of Murtić had. Edo of course, brought up in another tradition, was incomparably more modern, more physical; his real models were the American Action Painters, masters of gesturality. The great Ljubo Ivančić kept his force and concentration to the last day, and so did Ferdinand Kulmer; Josip Vaništa has retained his vitality, if in a melancholic, ironic and sceptical kind of regression. Đuro Seder has maintained his exceptional ripeness, with the copious assistance of Christian enlightenment; not one has brought, though, into his late eighties, like Murtić, that serene and agonistic vitalism, fierce, sonorous, violent, combative. These are the warlike sounds of the Mediterranean character, coming from pagan and antique sources; his work is filled with the culture of courage, power, beauty and youth, even in the time just before his death, in the middle of his ninth decade. This is a death that came all at once, and, clearly, before its time. The high level of his productions and the great tempo of work could not prepare us for it. The end, in most cases, is almost regularly, the ending

point of a long period of falling off. Edo's end was not preceded by any stumbling, any gradual slackening of the will, power or collectedness, any giving up on the world, trembling of the hand; he did not gradually fade, but fell suddenly. In his hands, to the last moment, he retained an amazing agility. His head was full of plans, his desk crammed with working plans, he still had many feasible ideas in front of him – as if he were still in his thirties or forties. At the very end, led by agonistic impulses, he had it out with the biggest formats. At the end of his life, Vladimic Becić had become completely stilled, dedicating himself on the whole to his own figure. Only sepia remained of the old range of hues, and the dimensions of the paintings had been considerably reduced. But Murtić, on the other hand, was all the more energetic, increasingly explosive, more monumental, using himself without any holding back, and, objectively speaking, he might have just burst, breaking free from life like a meteor; falling, scattered around him, in his last works even, the light of hope, more apt to a youth than an oldster. In this he was always a unique phenomenon in the Croatian painting of the 20th century.

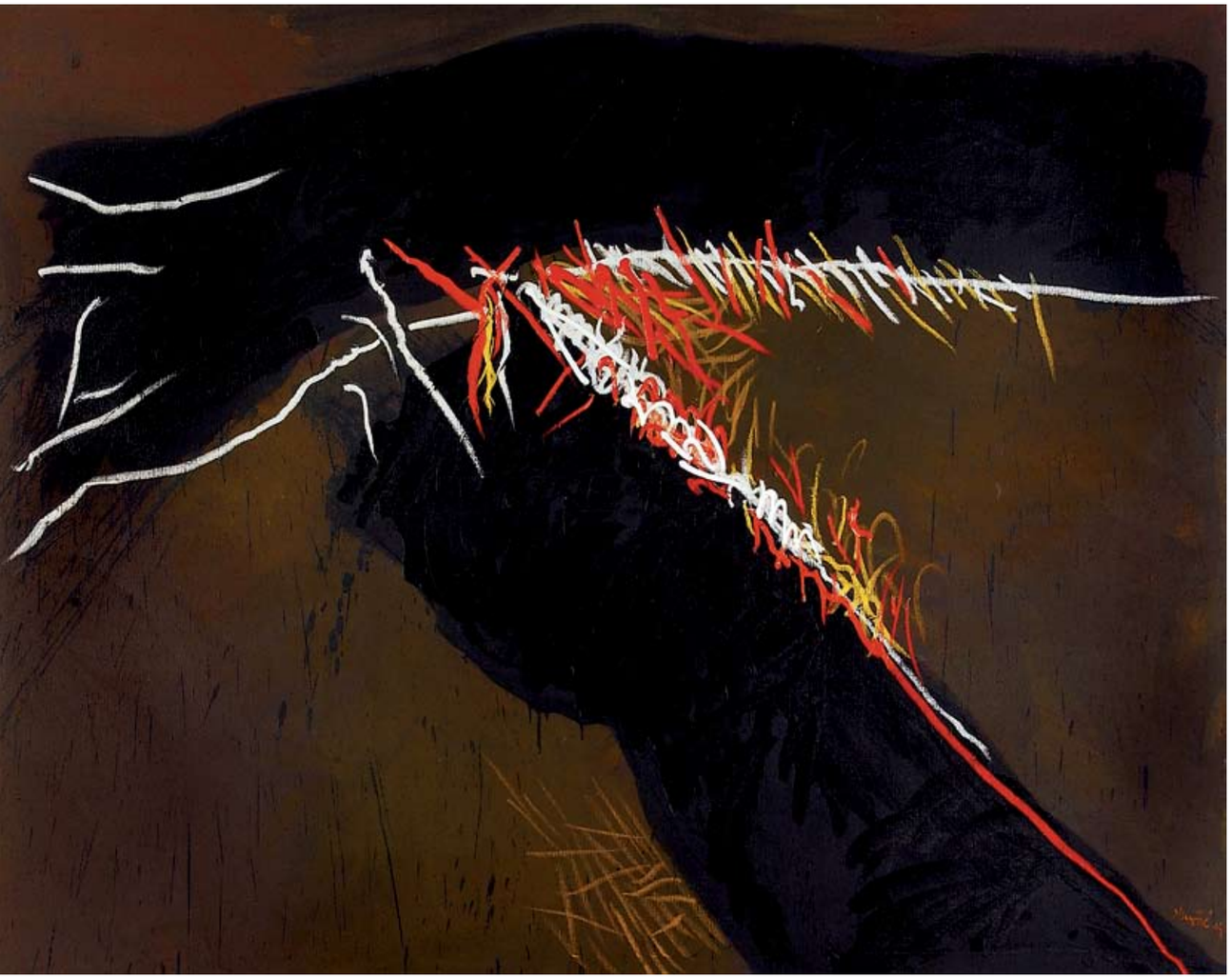
A student of Babić, in the last thirties he obtained one of the most modern packs for the road that it was possible at that time to get in this area. Enjoined by his teacher to do further training, as full-blooded colourist, at Petar Dobrović's (the friend of Krleža and Babić) in Belgrade, he did not make use of this privilege long. Dobrović's heart gave up at the beginning of 1942, in his 52nd year. The perilous situation that developed on Murtić's return to Zagreb was obviated by Babić, arranging a one-year scholarship in Rome for him. At the expiry of this scholarship he was in Zagreb again, in 1944 joining the Partisans. (In another place I have drawn attention to certain strange coincidences between his Partisan topography and some of the events from the recent Homeland War).[1] His Partisan oeuvre, first in prints and then in paintings, not including in this assessment the communist propaganda material of posters, brochures and fliers, would constitute the highest artistic achievements of the engaged art of the war years of 1941-1945 in this country. Early in the post-war era his work showed the intention of splitting itself off from political propaganda and of devoting itself in its entirety to the perfection of its painterly language. This personal idiom became a commonplace of Croatian culture in ferment; if too facilely and sometimes unthinkingly, significantly too, everything that stood out from the drably standard figuration of tonal expression, everything that inclined towards a more modern colourist idiom of some kind of Expressionist idiom, or quasi-Cubist or pseudo-Abstract began to be called Murtić-like. The liberating charge of his painting around 1951 was not restricted to Croatia; it worked in the whole area of the Yugoslavia of the time and then, thanks to the special status of Yugoslavia in the socialist or rather social-realist world – this work, qua example of a possible modernisation, was effective in a much wider area – today, as we might say, that of Eastern Europe. This was assisted by Oto Bihalji Merin, via whose contribution in the popular work *Art Since 1945*, printed by Thames and Hudson, no year of publication given but coming into my library in 1961, the West found out at least something about contemporary art in Poland and Yugoslavia, getting used to the idea that we are part of the same culture. The writing itself was, critically speaking, anaemic, but like so many superficial interventions was very widely distributed. Completely exceptionally for artists from the socialist camp the critical reception that was verified by a number of European and American institutions of writers (Arthur Miller, Emil Langui, Jean Cassou, Willy Grohmann, Giuseppe Marchiori, Marco Valsecchi, Michel Seuphor, Mario de Micheli, Michel Ragon, Pierre Restany…) helped his international reputation.

In spite of all, his Croatian criticism, quite often, looked more for mistakes than it dealt with the positive values that he offered an art wearied of directives and of having to skip its own modern tradition but, also of the interruptions of the stimulation of foreign connections (from 1941 to 1945 because of the war, and from 1945 to about 1953 because of the ideological arguments and of the setting up of new models (Soviet, and in order to strengthen the Party Line in art). But it seems that some writers were irritated by the fact – although at first not much was spoken about it – that Murtić had come into the opposition from the victorious Left Brigades; that, as a distinguished member of the Partisan movement, he had usurped the right to primacy in modernism, which ought, I don't know by which rules, to have belonged to people in the shadows. But this was to forget

that the competitors for the role of leaders of the new art, i.e., Kristl, Picelj, Srnec, Rašica and Richter, that is, Exat 51, stressed their own moral and political credibility, championing the modern and the advanced "in connection with the understanding of our reality as a striving for progress in all forms of human activity."[2] This, so idyllically described was that same "our reality" in which the masters of Exat-51 rapidly acquired almost a monopoly in the foreign presentation of Yugoslavia abroad (in the expos, fairs, trade exhibitions); allegedly, unlike Edo Murtić, they were the liberal representatives of the New World. Now it seems that such debates were entirely unproductive, but personally I have never held anything against anyone – even if they came from the current "political structures" – if they fought for pluralism, contemporaneity, freedom, individuality. What least suited me in the philosophy that Exat-51 represented at the beginning of the fifties was some kind of new collectivism that welled up out of the universal Yugoslav corporate nationalism, the consolidation of the means of production. In this point of view Exat-51 was more currying favour from the authorities than it was fighting for the liberation of art from supervision of the state. Whether we want to admit it or not, Murtić was fighting for his own individuality and so for everyone else's. He tried hard to rehabilitate the right of the individual – uncontrolled, undirected, unpredictable. Others too appeared on the scene: Antun Motika, Frano Šimunović, Oton Gliha, Ivo Dulčić, Ljubo Ivančić, Ferdinand Kulmer, Miljenko Stančić, Josip Vaništa, Ivan Kožarić and Dušan Džamonja, for example. Just a few years after the clash of Murtić and the Exat-ites, they all of them fitted into a pluralist front that no longer attempted to break up politics but to make use of it as their own liberal legitimacy for the West. But to conclude: Murtić, brought the language of Croatian painting – at first figural – up to date at a high painterly level. He made it more limber, open and agile, relying on the school of Dobrović and the deductions of Junek. He showed seriousness and consummate taste (if that is no sin) in the choice of his promoters. He set out from the most painterly that could be found in this area and with a lot of luck as early as 1948 arrived in the USA, Canada and France. Perhaps this big section of the world came too fast; nothing in his language had changed so dramatically. But as early as 1949 he was working in Austria and Germany, and again visiting France. The mosaic of impressions gradually fitted together; when he set out again the second time to the USA, in 1951, he left nothing to chance; he went around the studios, made contacts with mainstream modernist people; he got to know the works and the leaders – James Brooks, Jackson Pollock, Willem de Kooning (he mentioned others too). In 1953 he showed his *Experience of America* and it was clear that his broad and constructive brushstroke had started to incorporate a calligraphic velocity, a kind of very particular sketching quality, a certain diversionary method with which he opened up or at least started to open up and break down his basically well-constructed painting. No doubt, the American cities in his works were genuine modern views. In terms of genre, they were incontestable, formally, partially Cubo-Expressive, partially cracked, linearised, in places boosted by the Xs of the constructions of bridges, overpasses, the spears of aerials. He left the artists he had met in America there, and did not put them directly or indirectly into his pictures. But models of a previously untold liberty worked from inside. Honey is not made in the meadows, but in the hive. As early as late 1953, and during 1954, and up to 1956, a new cycle of work was given shape, the thematic framework of which was his ancient obsession, the sea. Along with certain stylistic dichotomies, these pictures also had a vision, one no longer to be satisfied with mimetic resonation. They took him in the dangerous but important field of abstraction. In that field the previous language, of figuration, started to be transformed into associative abstraction, and in many forms the original and concrete objects can still be recognised (the seas, yachts, islands) while in some they are only vaguely guessed at, not even that. In works such as *Growth in Sea* (1956) and *Brown Landscape* (1956), these forms are associative and lyrical; in the first, resonant and colourist; in the second, refined and muted. Here too the painter retained an open scale of various possibilities, taking care that it was not closed too soon. Even then, in 1956, the hardness of the pointed and shell-like forms of 1954 had been toned down. This was of great importance for his logical development: the triangular or rather pyramidal forms kept him in a para-three-dimensional convention. When he broke free of them, his lyrical instinct was

Dan kada je rođena boja
Il giorno in cui è nato il colore
Day When Colour Was Born
2003

able to direct him towards informal abstraction, towards a planar picture liberated from illusion-creating. Between 1959 and 1962 he painted a few of his masterpieces that would all by themselves, even had he done nothing else, ensured him his historical place in the context of European Art Informel, alongside the Spaniards and Catalans Cuixart, Canogar, Feito and Tapies. Of an almost monochromatic, restrained sonority, with outstanding mastery they exhibited the big topic of the day: earth colours, informal, reduced chromatics. This was a broad scale of brown tones, brownish-blacks, dark-red browns in which was a live evocation of the dry parched Mediterranean-ambience earth, as in Murtić, the Spaniards and the Catalans, so in the Slovene Mušič, the Italian Santomaso and others (see *Brown Saturation I, II,* 1959; *Stone and Soil*, 1959; *Brown-White*, 1961; *With Red Accent*, 1961; *Istrian Earth*, 1963; *Brown Spaces,* 1962). From this spare chromatics a material application of pigment began to burgeon, for the sake of the necessary differentiation. Thus, instead of an abundance of colourist relationships, it was valuation or differentiation by relief that was established. This relief aspect, under different lights, cast uneven shadows, enabling luminous modifications of texture, and the picturesque reading of relief areas. And certainly there was an obvious kind of ambivalence in this. Just as the parsimony in chromatic possibilities exacted a supplementation of the muted painterly event with the use of material expression (in the speech of different layers of the pigmented substance) so, when the impasto became saturated and palpably sensible, came the need of a living, pulsing rhythm to set this mass off (slowing down and hardening like volcanic lava as it was) before it should sink into sleep, before it should become benumbed. And indeed, during 1962, from the very first short, broad and determined, strokes inspired by the American experience started to appear, and then with by a particular Europeanisation of the American script (Sonderborg, Vedova): Murtić, congenially in places (*White Ground,* 1962; *Autumn Picture,* 1962) produced brilliant blends of Informel and Gestural painting. Gesture was at the beginning heavy and inert, one could feel the resistance of the material, but also the enthusiasm with which the painter awoke the élan in the dense asphalt matter. Soon, as Maleković remarked[3], there would be a certain calligraphy of movement. I would, for ideas of tautology to be avoided, rename this choreography of movement, indicating that, in connection with these changes, that the aesthetising nature of part of Murtić's painting would come out, and, with respect to the prevailing criteria and to the long years of attention continually being averted from the aesthetic to the existential, reveal the



Između sjene i prostora
Tra l'ombra e lo spazio
Between Shadow and Space
2004

questionableness of Murtić's avant-gardism. When it all passed, as it did, it would no longer be important whether in 1964 someone was an avant-gardist, if we manage to convince ourselves that the painter was a worthwhile painter. Pollock and Wols were protagonists of self-destruction. Murtić was a hedonist: a nature that privileged harmony over disharmony, tonality over atonality, melodic line over mere noise. Serene and bright – much more of a solar than a lunar man; a morning and not an evening worker; a painter of awakening and rising, and not of twilight and lying down, he never hypostasized his predilections, never thought his nature was the measure of all the world, but sharply defended his right to a part of his own. The defence of these rules is not any particular job; particularly, when the dominant trend heads in the opposite direction. A bigger problem is in that submitting to himself, a man removes barriers that bolster the importance, forces spirit and hand to maximum efforts, pulls out the good from the hardest, and not from the easiest. If the old alchemists are to be

believed, a work is worth as much as is put into it. In the first half of the seventies there were in Murtić some relaxed and facilely painted pictures (*Green on Grey,* 1973, and others): he trusted his "sense", the harmonious chords, painting singing or talking about anything whatsoever; this was a moment – with his enamels, tapestries and some paintings on canvas and paper – in which the decorative prevailed over the genuine. The field of struggle did not disappear from his vision, and original gestural works appeared as an inner corrective to his several harmoniously vapid paintings, in which the violence of the personal style confirmed the secret of modern beauty according to Breton – The spasm or nothing. Several easy or light pictures were created through the attentive layering, arranging, careful composing without the usual fire or impetus, but as we can see, in parallel with them, came works of a live facture and a fierily guided brush, but they too were in a major-key palette: without the pain talked of by Frida Kahlo, without the torture (which, in filmed biographies, every life of the genuine fighter for the New has assumed). When we think a little better, other memories start to come out though: Rodin lived fulfilled and happy. Maillol, Matisse too, then Picasso, Bonnard and Chagall… Art has its obligation to the whole of life, but every artist is individually answerable only for that segment of the world that he can cover himself, emotionally, mentally and creatively. Was Watteau a painter? Claude Lorraine? Of course. The expression of nausea, the elicitation of shock, the description or adumbration of tragic events work impressively: everything that has filled us with fear and anxiety, everything that suggests the darker side of life or the inconsolability of our fates – *el sentimiento tragico de la vida* – has always been considered more serious, more worthy of attention and acknowledgement. Who would deny Goya genius, who would challenge his dark visions, who could doubt the honour of his battle with the brush against the French occupiers? A century later, a Frenchman, Henri Matisse, created an art that would have served the weary man of his age as a comfortable easy chair. Of course, emotional calls to the defence of freedom, justice and humanity work more seriously and responsibly than the invitation to relax in an easy chair, but we know in fact that bread is made from white flour and from wholemeal. Who shall deny the wise and smiling Matisse the beauty, serenity and mastery of superlative simplicity?

Whatever the case may be, from about 1978, Murtić was no longer content with white flour: on the surfaces of his paintings, broad, rapidly extended strokes appeared – surfaces in motion practically – in dynamic collisions, mainly diagonal. In the centre of the clash fires flared out and thousands of sparks scattered. The basic hues of this authentic colourist are black, white and red – thus: two non-colours and just the one true colour, red. But all three of them together constitute in fact the Gutenberg scale, white for paper, black for print, red for initials. This was the printmaker in him; then, probably, talking of the picture, we talk of this kind and that kind of strokes, of diagonals, lineation, graphemes, script and personal imprint, energy and explosiveness of line. Still, it is a very interesting question as to how Murtić could make two non-colours the essential vehicles of his indubitable colourism. Black and white, in Murtić, became colours; they are not that, of course, in themselves, but in the context (with others) they are; their vitality in the orchestration is exceptional, their sonority is heightened in these direct confrontations to the maximum, they define the dimensions, i.e., the spans, of the colour arcs. It is these peripheral values that determined the vigour of the strike (fortissimo), and it does not seem accidental that, because of the specific use of black and white, his colourism is individual and idiosyncratic precisely for this dramatic sonority. White, placed down along the black, heightens its blackness, and vice versa; but the black in contact with true colours (red and yellow) becomes a flexible (non)colour of provisional blackness (i.e., it reflects off into dark blue, indigo violet, dark green); in certain moments and circumstances, that is, it becomes what it is not, but in such a way that it almost is. One might hence talk about the colour latent in non-colours, for they – if not physically (in the spectrum) but functionally at least – can, in the hands of master, also be colours. The method of induced conflicts of motionful masses of black sets light in places to explosive clashes, real sparking points or fires (reds, yellow ochres, burnt sienna, blue), all shot through with lines of white heat. To this kind belong some of the striking works such as *Encounter, January*

Luna žuta
Luna gialla
Yellow Moon
2004

20 1978, Aggressive Encounter, Offensive, OK, Encounter II, all of 1978; then *Alpha* (1979) and others. Then, I would say, the final equilibrium in the Murtić oeuvre was established. He sensed that he was equally in the debt of winter and summer, and years of wildness and culture of the dark. As he came upon something, so he recorded it, and then submitted it to the inspection of the public eye. With no false scruples or tactical hesitations, everything that makes up our spiritual landscape came together: the works of forebears and contemporaries, the set texts of art, nature and the stimulating environment (Mediterranean on the whole), impressions from journeys into the unknown, what was seen, but also everything that was recalled; no single bookish division could any long stand in is way. He worked the way his interior voice told him, and care no more whether he had moved from Field A into Field B. The last cares of this nature bothered him in 1981, on the eve of the opening of an impressive exhibition of landscapes that he had entitled *One Summer*. He was irritated by the idea that the reviewers were going to pull him apart again for being inconsistent, being insufficiently persistent, for being a turncoat. I recall the bitterness with which he expressed his scepticism: "Should one exhibit here at all? Should one constantly submit oneself to public disgrace? Why? What for? That's my destiny; when I exhibited my abstracts, I was in the wrong, because abstraction was the real thing for me yet, for there was also some object hidden in it, Putar's or Gamulin's, as model, or as a reworked point of origin; when I now show them landscapes, they'll say, the same who have attacked me up to now, that I have betrayed abstraction, that I have defected to the opposing camp, that I am painting in order to find favour with someone, that figuration must

be better-paying, and that I am working in this way because of my rich thick customers, that I am, as always, inconstant, unstable, trim my course to the wind."

"You're responsible to yourself and the changing laws of your art. You don't have to answer to third parties. If these Adriatic summer cruises moved your soul, if the eye has filled with unforgettable visions, if your hand has all that time noted, and written down, drawn, dipped your brush or pen into the sea, or wine, or colour, if you have been led by elation, and if in this elation there was still an evocation of the old days and your youthful tacking, it's your duty to respond to it. Don't worry about the others – they're anyway nothing but lookers-on."

He reconciled himself to the show when he figured that he was truly responsible to himself and not to the others. And in spite of his forebodings, the exhibition was excellently received; perhaps that great lightning conductor of the 20th century Pablo Picasso had buried complaints about turncoats, and after him the doors had remained open wide. It was possible to go off into an adventure even backwards; reminiscently, combining the awakened élan of youth and the long polished resources, for the past to be evoked and to be linked with new exaltations, for sovereignty of expression. Several pages from other people's books went into this new picture, some memories of exhibitions and museums (Matisse and Picasso for example), the informal script as commonplace of European painting after the sixties (cf. *Stone Waste*, 1981), combination of a Fauvist heating-up of the landscape and, at the same time, the stylisation of interventions of the human hand in the same area (the boundary lines, the fences, the houses, balustrades, terraces, paths as in the picture *Like a Dream*, 1981 or *Houses and Boundary Lines*, 1985). This was just a beginning, and the torrent of landscapes, after so many years of restraint, could not be dammed up. With the total freedom of the master and with trust in his own instinct, at a certain moment (1983-1983) he allowed an inrush of an entirely different mood: preparing for a new edition of Ivan Goran Kovačević's *Jama / Pit*, Murtić, in a method that he had used already, drew upon his artistic past, reminiscing, evoking long-gone stresses and alarums. But for this to be possible, it was necessary to sail from the sea of happiness to the grave, to the pit, to experience again, in Sartrean terms, the plunge into the abyss. To be drawn once again into the whirling darkness of World War II. Kovačević's gloomy verses stated, apart from an insight into individual crime, a universal vision of suffering, a Goyaesque vision of the bare human body among the steel knives. Murtić, plunging down into memory, repeating the excitements of the young painter at the same moving text (cf. the Partisan or forest edition of *Pit* in 1944, produced with Zlatko Prica), nevertheless did not halt in the past: his expressive means on this occasion were incomparably richer, the expression achieved long ago was now dramatically pointed up with colour, and the painter himself developed more universal or iconic figures of his speech than he had been capable of doing at the instantaneous and immediate reaction to the poem, and in the modest technical conditions of the moveable Partisan printing shop. Now the symbolising iconic figures of stylised jaws and teeth (of the attackers) and the betrayed eyes of the victim covered the canvases and sheets of paper of the important cycle *Eyes of Fear* (mainly of 1982-1983, with echoes up to 1989 or 1990).

The landscapes he painted after *Eyes of Fear*, from the mid-eighties, show that he was ready to go far away from the pretty and hedonistic pictures of sea and coastline of 1980-1981. Much bolder visions (*Vineyards and Cypresses*, 1986), the rougher and more expressive ductus, the breach of colours from the crepuscular or nocturnal palette, wildness and suddenness in the laying on of these colours, in the composition, in the uninhibited crossings of objects and contents, in the toothed contours of the mountain range, with the fires that burned in the hills, and particularly in the forceful imagination (*Dubrovnik Garden,* 1986; *Landscape,* 1987; *Landscape with Three Suns*, 1989; *Nightmares*, 1990), in the lightning bolts that rip open the evening sky, Murtić made his mark in the full swing of his combative temperament, stronger than ever, in an unconscious competition with the world of the volcanoes, geysers, hot springs and waves or even in some unconsciously coordinated activity with them, telling of the vitality that would not have been possible if he had not had his feet fixed

firmly, Antaeus-like, in nature. His successive return to landscape, and then, his setting sail into the galaxy of abstraction, can but do not have to be seen as a kind of mooring, in which he charged up his discharged batteries, and then took off again into a world without limits.

Powerfully characterised by the spirit of the Mediterranean[4], but a rough, demiurgic, almost raw drawing (done with paint) Murtić was to composed the kind of hymn to Croatian landscapes that had never before been heard in Croatian painting before, in works of the time like *Rocks I-V,* 1985-1986; *Yellow Flower and Two Rocks*, 1988; *Mediterranean Garden*, 1990; *Cactuses on Palmižana*, 1990; *Terrace in Vrsar*, 1990; *Big Landscape*, 1990, all of them seething with energy from the soil and the sea, stone and sky. This intoxication was transmitted to all he painted, and it is very touching, and wonderful, that willingness of his, to turn those forces that he had touched off and that seem to us in the strength of their physical energy and creative power of the Sun (the *Sol invictus* of the Romans) almost pagan, indomitable, to new tasks, to religious topics. In his works in these years Christianity is shown as some kind of Ur-Good, and the church that he decorated became the seat of some vernacular and folk fraternity. He, a Partisan, a communist, a leftist, renovated abandoned churches, designed mosaics and stained glass for them, proposed reconstruction or, where conditions permitted, offered new approaches. How is that? On the eastern and western edges of his ethnos, on the battlefields of age old clashes of civilisations and cultures, of ideologies of opposing worlds and imperial appetites, in Bosanska Posavina, in Mostar, in Kotor (in Dobrota), in Istria. If this had all been actually produced, we would have had, after Meštrović and Dulčić, the third biggest religious oeuvre in the whole of Croatian art. I fear that many were not aware of the moral gesture of Murtić, and that, according to our sad tradition, many a brilliant plan was drowned in the puddle of obscure provincialism. Speculations like – Can someone who is not a believer paint religious matters? – fall IMHO in the domain of clerical practice, not religious, spiritual. Why? Primarily because it treats the unbeliever as a sinner, and rejects the sinner. This cannot be the viewpoint of the Church. The Son of God gave his first absolution from the cross to the sinner Dismas and promised him, as never anyone before, a life in paradise. It would be absurd for our church to turn its back on anyone who is ready and willing to make his own contribution. And then – what is it that makes a man a believer – the mere empty word, or his works? A Christian is someone who fights for mankind, who always attempts to help, win over, and when necessary protect anyone who needs protection. He believes in the attractive power of Good and the great importance of the Good Deed. Are Murtić's religious works such a Good Deed? This is unquestionable, or so it seems to me. Have we been able to accept him – this is almost pointless to ask. And thirdly, churches and church museums all round the world are full of the works of artists whose religiousness is not known to us, and almost certainly of those whose lack of religion was, even in their own times, quite patent, or whose lives were out of key with the Christian ideal. We know that Caravaggio and Goya took human lives, and yet their works add to the glory of churches, monasteries or altars; not because they are killers, but because the sinner too has a soul that sometimes fights like a lion to be redeemed. A good believer can be, even when he has completed all the training, a poor artist; and a poor believer can be – even before the most rigorous of judges – an excellent artist. At the end, it is not in vain that we say that this or that painting has a soul. Where from? Someone breathed it into the object or the representation, and this someone is the painter. Art is of course one of the forms of the demiurge or of white magic, and an artist would be he who has been chosen, born, elected, to fulfil his mission. One ought not to make it hard for him, for nobody is an artist because he wants to be so, but because he has at his command the gift that he has not provided himself with. His Good has been granted to him. Let us honour the Giver.

After this profound interior modulation, not to say transformation, Murtić significantly expanded his area of activity, not evading, as many proselytes do, his own past: he opened up, but did not erase. When to this religious oeuvre, created during the Homeland War, he added an outstanding cycle dedicated to the tribulations of Dubrovnik, it was confirmed that his imagination was both alive and productive at the level of day-to-day

reality, that he did not react only to themes tried and tested by great predecessors, but embarked into battle with the current, inspired by feeling for that city, moved by the human suffering, dejected by the crime. Not even that brilliant and honourable work, that Dubrovnik in the flames and showered by enemy shells, passed without mordant complaints of the kind – It's easy to paint now, where was he when the trouble started?

To this known Dubrovnik painter I would reply in this way: He was where Homer was, when Odysseus bent his bow; where Dante was, when he described the circles of hell, in the place from which Goya watched and painted the *Witches' Sabbath*."

Murtić's art, according to the instincts of an engaged artist, was placed, ad hoc, at the service of society, a political party, a social or religious community or art group or project or people. He felt his works as his limbs can be felt. After the war, in 1995, after the relief that then ruled, he showed his public engagement publicly and openly, but for this he no longer need the painting. He spoke and undertook actions helping the social-democratic left, but his painting was spared politicising, as a reservation of all his powers, assembled over the decades: intuition, knowledge, experience, readiness for risk and experimentation and finally of the open work. This meant painting at the top of his bent, with the unconcealed seal of ecstasy upon his work, with joy, melancholy, enthusiasm, reserve and slackening off – in places and at times – but without any hierarchical organisation, in freedom, in the kind of way that a modern figural painter never enjoys, even if he wants to. Murtić's abstracts, created in an opulent and complex technique, of which we shall soon be talking as we do now of the unmatchable abilities of the old masters, occupied, in essence, speaking in general now, ignoring the details, the time and the space of the last fifteen years of his life. The finale, as we have said several times, was very impressive; he retained his strength, his composure, his technical perfection, and his unclouded vision, and perfected them, to his very last days. The vast span of the arc of his life, of about 65 to 70 years of incessant work, (he was painter, printmaker, graphic designer, sculptor, set designer, working in all the graphic and painting techniques, expressing himself in tapestry, enamel, wall painting, stained glass and mosaic, painting the vast decorative surfaces, making drawings of a religious nature), growing up in a world of social and ideological disputes, conflicts and great wars, concluding the orbit of his life at a time when many of the promoters of ideologies and ideological world views were still alive, but whose political ideologies and ideological mythologemes had undergone their ultimate profanation and final fall. Murtić's life too covered periods of dramatic changes of our artistic consciousness: from the 1940s, when it seemed that the ideas of the leaders of Croatian Modernism and their ideals were already exhausted, through the short but memorable era of the party line in art, through the era in which artistic Eurocentrism in art was extinguished, and the establishment of American centres of power and influence on the world scene began, all the way to the seventies, in which he saw the formation of a heterogeneous and eclectic culture, of the post-modern, which he stoically accepted through the aspects of freedom of choice, and which with still greater sangfroid he parried because of the clear symptoms of neo-historicisation.

NOTES

1 Igor Zidić [Whose painter is Edo Murtić?], foreword to a retrospective exhibition, MG, Zagreb, February 7 – March 31, 2002, p. 27

2 Manifesto of the Exat Group, Exat 51, see Ješa Denigri and Želimir Koščević, Exat 51, 1951-1956, Galerija Nova, Zagreb, 1979, p.135

3 Vladimir Maleković, Edo Murtić, A Retrospective 1938-1990 (foreword to the catalogue of an exhibition), MCA, Zagreb, April 24 - September 9, 1990

4 A very interesting book was written about this topic by Xavier Girard, *The Mediterranean from Homer to Picasso,* Assoulin Publishing Inc. NY, 2001.

KATALOG IZLOŽENIH DJELA

1. Autoportret, 1941.
ulje/platno, 410x335 mm
sign. d. donji k.: Murtić
941
Privatno vlasništvo, Zagreb

2. Koloseum, 1941.
ulje/karton, 440x570 mm
sign. d. donji k.: Murtić
Roma
41
Privatno vlasništvo, Zagreb

3. Na straži, 1946.
ulje/platno, 1380x1090 mm
sign. d. dolje.: E.Murtić
46
Moderna galerija, Zagreb
Inv. br. MG 1674

4. *Grebaštica kraj Šibenika,* 1950.
ulje/platno, 908x1465 mm
sign. d. donji k.: E.Murtić
950
Mr.pharm. Severo Varda Stipković, Sinj

5. Zadar, 1950.
ulje/platno, 810x1150 mm
sign. d. donji k.: Edo Murtić
950
Moderna galerija, Zagreb
Inv. br. MG 2331

6. Stara zadarska luka, 1950.
ulje/platno, 890x1170 mm
sign. d. donji k.: Murtić 50
Obitelj Lacković, Zagreb

7. Highway, 1952.
Ulje/platno 823x1455 mm
sign. d. gornji k.: E.Murtić
952
Moderna galerija, Zagreb
Inv. br. MG 2339

8. Nebo nad New Yorkom, 1952.
ulje/platno 1155x665 mm
sign. l. gornji k.: E. Murtić
952
Galerija umjetnina, Split
Inv. br. 21/39 (2112)

9. Klijanje, 1957.
ulje/platno, 1300x1950 mm
sign. d. dolje: E.Murtić
957
Privatno vlasništvo, Zagreb

10. Suvenir na plavom, 1958.
ulje/platno, 1300x1460 mm
sign. d. donji k.: Murtić
958
Privatno vlasništvo, Zagreb

11. Smeđe zasićenje I, 1959.
ulje/platno, 1300x1445 mm
sign. l. donji k.: Murtić
959
Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb
Inv. br. 565

12. Bijeli odlazak, 1964.
ulje/platno, 1330x1615 mm
sign. d. donji k.: Murtić
64
Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb
Inv. br. MG 964

13. Crveni ugao, 1964.
ulje/platno, 1320x1640 mm
sign. l. gornji k.: Murtić
64
Privatno vlasništvo, Zagreb

14. Uznemireno središte, 1972.
ulje/platno, 1500x220 mm
sign. d. dolje: Murtić
72
Privatno vlasništvo, Zagreb

15. Susret, 1978.
ulje/platno, 1300x1960 mm
sign. d. donji k.: Murtić
78
Privatno vlasništvo, Zagreb

16. 20. siječnja 1978, 1978.
ulje/platno, 1160x890 mm
sign. d. donji k.: Murtić
78
Privatno vlasništvo, Zagreb

17. Kao san, 1980.
ulje/platno, 1460x1960 mm
sign. d. donji k.: Murtić
80
Privatno vlasništvo, Zagreb

18. Dva zaljeva, 1984.
ulje/platno, 1850x2000 mm
sign. D. donji k.: Murtić
85
Privatno vlasništvo, Zagreb

19. Vinogradi i čempres, 1986.
ulje/platno, 1470x1940 mm
sign. d. donji k.: Murtić 86
Privatno vlasništvo, Zagreb

20. Jesenja grana, 2000.
ulje/platno, 1500x2000 mm
sign. d. donji k.: Murtić
2000 - Vrsar
Privatno vlasništvo, Zagreb

21. Svečanost, 2001.
ulje/platno, 2000x2000 mm
sign. d. donji k.: Murtić 2001.
Vrsar
Privatno vlasništvo, Zagreb

22. Dan kad je rođena boja, 2003.
ulje/platno, 1150x1900 mm
sign. d. donji k.: Murtić 03
Privatno vlasništvo, Zagreb

23. Korijeni crvene zemlje, 2004.
akril/platnor, 1900x2400 mm
sign. d. donji k.: Murtić 04
Privatno vlasništvo, Zagreb

24. Između sjene i prostora, 2004.
ulje/platno, 2300x1800 mm
sign.
Privatno vlasništvo, Zagreb

25. Luna žuta, 2004.
ulje/platno, 1800x3000 mm
sign. d. donji k.: Murtić
Privatno vlasništvo, Zagreb

ELENCO DELLE OPERE ESPOSTE

1. Autoritratto, 1941
olio/tela, 410x335 mm
firma nell'angolo inf. dx.: Murtić
941
Proprietà privata, Zagabria

2. Colosseo, 1941
olio/cartone, 440x570 mm
firma nell'angolo inf. dx.: Murtić
Roma
41
Proprietà privata, Zagabria

3. Di guardia, 1946
olio/tela, 1380x1090 mm
firma in basso a dx.: E.Murtić
46
Galleria d'arte moderna, Zagabria
Inv. n. MG 1674

4. Grebaštica vicino a Sebenico, 1950
olio/tela, 908x1465 mm
firma nell'angolo inf. dx.: E.Murtić
950
Mag. pharm. Severo Varda Stipković, Sinj

5. Zara, 1950
olio/tela, 810x1150 mm
firma nell'angolo inf. dx.: Edo Murtić
950
Galleria d'arte moderna, Zagabria
Inv. n. MG 2331

6. Vecchio porto zaratino, 1950
olio/tela, 890x1170 mm
firma nell'angolo inf. dx.: Murtić 50
Famiglia Lacković, Zagabria

7. Highway, 1952
Olio/tela 823x1455 mm
firma nell'angolo sup. dx.: E.Murtić
952
Galleria d'arte moderna, Zagabria
Inv. n. MG 2339

8. Cielo su New York, 1952
olio/tela 1155x665 mm
firma nell'angolo sup. sin.: E. Murtić
952
Galleria d'arte, Split
Inv. n. 21/39 (2112)

9. Germogliare, 1957
olio/tela, 1300x1950 mm
firma in basso a dx.: E. Murtić
957
Proprietà privata, Zagabria

10. Souvenir su sfondo blu, 1958
olio/tela, 1300x1460 mm
firma nell'angolo inf. dx.: Murtić
958
Proprietà privata, Zagabria

11. Saturazione bruna I, 1959
olio/tela, 1300x1445 mm
firma nell'angolo inf. sin.: Murtić
959
Museo d'arte contemporanea, Zagabria
Inv. n. 565

12. Partenza bianca, 1964
olio/tela, 1330x1615 mm
firma nell'angolo inf. dx.: Murtić
64
Museo d'arte contemporanea, Zagabria
Inv. n. MG 964

13. Angolo rosso, 1964
olio/tela, 1320x1640 mm
firma nell'angolo in alto a sin.: Murtić
64
Proprietà privata, Zagabria

14. Centro inquieto, 1972
olio/tela, 1500x220 mm
firma in basso a dx.: Murtić
72
Proprietà privata, Zagabria

15. Incontro, 1978.
olio/tela, 1300x1960 mm
firma nell'angolo inf. dx.: Murtić
78
Proprietà privata, Zagabria

16. 20 gennaio 1978, 1978
olio/tela, 1160x890 mm
firma nell'angolo inf. dx.: Murtić
78
Proprietà privata, Zagabria

17. Come un sogno, 1980
olio/tela, 1460x1960 mm
firma nell'angolo inf. dx.: Murtić
80
Proprietà privata, Zagabria

18. Due baie, 1984
olio/tela, 1850x200 mm
firma nell'angolo inf. dx.: Murtić
85
Proprietà privata, Zagabria

19. Vigneti e cipressi, 1986
olio/tela, 1470x1940 mm
firma nell'angolo inf. dx.: Murtić 86
Proprietà privata, Zagabria

20. Ramo autunnale, 2000
olio/tela, 1500x2000 mm
firma nell'angolo inf. dx.: Murtić
2000 - Vrsar
Proprietà privata, Zagabria

21. Festa, 2001
olio/tela, 2000x2000 mm
firma nell'angolo inf. dx.: Murtić 2001.
Vrsar
Proprietà privata, Zagabria

22. Il giorno in cui è nato il colore, 2003
olio/tela, 1150x1900 mm
firma nell'angolo inf. dx.: Murtić 03
Proprietà privata, Zagabria

23. Le radici della terra rossa, 2004
acrilico/tela, 1900x2400 mm
firma nell'angolo inf. dx.: Murtić 04
Proprietà privata, Zagabria

24. Tra l'ombra e lo spazio, 2004
olio/tela, 2300x1800 mm
firma
Proprietà privata, Zagabria

25. Luna gialla, 2004
olio/tela, 1800x3000 mm
firma nell'angolo inf. dx.: Murtić
Proprietà privata, Zagabria

CATALOGUE OF THE WORKS EXHIBITED

1. Self-Portrait, 1941.
oil/canvas, 410 x 3350 mm
signed b.r.c.: Murtić
941
Privately owned, Zagreb

2. Coliseum, 1941.
oil/cardboard, 440 x 570 mm
signed b.r.c.: Murtić
Roma
41
Privately owned, Zagreb

3. On Watch, 1946.
oil/canvas, 1380 x 1090 mm
signed b. r.: E.Murtić
46
Modern Gallery, Zagreb
Inv. no. MG 1674

4. Grebaštica by Šibenik, 1950.
oil/canvas, 908 x 1465 mm
signed b.r.c.: E.Murtić
950
Severo Varda Stipković, MPharm, Sinj

5. Zadar, 1950.
oil/canvas, 810 x 1150 mm
signed b.r.c.: Edo Murtić
950
Modern Gallery, Zagreb
Inv. no. MG 2331

6. Old Zadar Port, 1950.
oil/canvas, 890 x 1170 mm
signed b.r.c.: Murtić 50
Lacković Family, Zagreb

7. Highway, 1952.
oil/canvas 823 x 1455 mm
signed t.r.c.: E.Murtić
952
Modern Gallery, Zagreb
Inv. no. MG 2339

8. Sky over New York, 1952.
oil/canvas 1155 x 665 mm
signed t. l. c.: E. Murtić
952
Gallery of Fine Arts, Split
Inv. no. 21/39 (2112)

9. Sprouting, 1957.
oil/canvas, 1300 x 1950 mm
signed b. r: E.Murtić
957
Privately owned, Zagreb

10. Souvenir on Blue, 1958.
oil/canvas, 1300 x 1460 mm
signed b.r.c.: Murtić
958
Privately owned, Zagreb

11. Brown Saturation I, 1959.
oil/canvas, 1300 x 1445 mm
signed b. l. c.: Murtić
959
Museum of Contemporary Art, Zagreb
Inv. no. 565

12. White Departure, 1964.
oil/canvas, 1330 x 1615 mm
signed b.r.c.: Murtić
64
Museum of Contemporary Art, Zagreb
Inv. no. MG 964

13. Red Corner, 1964.
oil/canvas, 1320 x 1640 mm
signed t. l. c.: Murtić
64
Privately owned, Zagreb

14. Disturbed Centre, 1972.
oil/canvas, 1500 x 220 mm
signed b. r: Murtić
72
Privately owned, Zagreb

15. Encounter, 1978.
oil/canvas, 1300 x 1960 mm
signed b.r.c.: Murtić
78
Privately owned, Zagreb

16. January 20, 1978, 1978.
oil/canvas, 1160 x 890 mm
signed b.r.c.: Murtić
78
Privately owned, Zagreb

17. Like a Dream, 1980.
oil/canvas, 1460 x 1960 mm
signed b.r.c.: Murtić
80
Privately owned, Zagreb

18. Two Bays, 1984.
oil/canvas, 1850 x 200 mm
signed B.r.c.: Murtić
85
Privately owned, Zagreb

19. Vineyards and Cypress, 1986.
oil/canvas, 1470 x 1940 mm
signed b.r.c.: Murtić 86
Privately owned, Zagreb

20. Autumn Bough, 2000.
oil/canvas, 1500 x 2000 mm
signed b.r.c.: Murtić
2000 - Vrsar
Privately owned, Zagreb

21. Solemnity, 2001.
oil/canvas, 2000 x 2000 mm
signed b.r.c.: Murtić 2001.
Vrsar
Privately owned, Zagreb

22. Day When Colour Was Born, 2003.
oil/canvas, 1150 x 1900 mm
signed b.r.c.: Murtić 03
Privately owned, Zagreb

23. Roots of Red Earth, 2004.
acrylic/canvas, 1900 x 2400 mm
signed b.r.c.: Murtić 04
Privately owned, Zagreb

24. Between Shadow and Space, 2004.
oil/canvas, 2300 x 1800 mm
signed
Privately owned, Zagreb

25. Yellow Moon, 2004.
oil/canvas, 1800 x 3000 mm
signed b.r.c.: Murtić
Privately owned, Zagreb

NAKLADNIK
EDITORE
PUBLISHER

Adris grupa d.d.
Obala Vladimira Nazora 1, 52210 Rovinj
tel.: 052/ 801 312
fax: 052/ 813 587
e-mail: postmaster@tdr.hr
www.adris.hr

ZA NAKLADNIKA
EDIZIONE A CURRA DI
FOR THE PUBLISHER

Predrag D. Grubić

LIKOVNI POSTAV IZLOŽBE
ESPOSIZIONE A CURA DI
AUTHOR OF THE EXHIBITION

Igor Zidić

PRIJEVOD NA TALIJANSKI
TRADUZIONE IN ITALIANO
ITALIAN TRANSLATION

SPES, Zagreb

PRIJEVOD NA ENGLESKI
TRADUZIONE IN INGLESE
ENGLISH TRANSLATION

dr. Graham McMaster

FOTOGRAFIJE
FOTOGRAFIE
PHOTOGRAPHY

Damir Fabijanić
Goran Vranić
Stanko Vrtovec

OBLIKOVANJE
PROGETTO GRAFICO
DESIGN

Antun Zidić
Sting design, Zagreb

FOTOLITI I TISAK
FOTOLITO E TIPOGRAFIA
PREPRRESS AND PRINT

Art studio Azinović, Zagreb

NAKLADA
EDIZIONE
EDITION

2000″

Zagreb, 2008.

Izložba je pripremljena u suradnji s Modernom galerijom, Zagreb.
Esposizione è realizzata in collaborazione con Galleria Moderna, Zagabria.
Exhibition is organized in collaboration with Modern Gallery, Zagreb.

ADRIS
grupa